كتابك

١٣٠

كمال ممدوح حمدى

الدراما اليونانية

دار المعارف

هـذا الكتاب

مجموعة من الدراسات المتعمقة حول المأساة اليونانية القديمة ، تتناول نشأتها وتطورها ، وتحيط بالظروف التى أحاطت بها ، وكيف تأثر بها الأدب العالمى فيما بعد .

وقد قدم الكتاب تحليلاً لبعض هذه المآسى مبيناً أبعادها الفنية والتاريخية .

٤٥١٦٨٨/٠١

١٠ ج

اقرأ ١٣٠

رئيس التحرير أنيس منصور

كمال ممدوح حمدى

الدراما اليونانية

دار المعارف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بين يدى القارئ العربى عدد من الدراسات التى تناولت المأساة اليونانية القديمة من حيث نشأتها وتطورها والظروف التى أحاطت بتلك النشأة لا بأس بها ، فالمأساة اليونانية للمرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة بالاشتراك مع الدكتور عبد المعطى شعراوى ، والمسرحية اليونانية للدكتور صقر خفاجة أيضاً والدراما الإغريقية للدكتور إبراهيم سكر وغيرها .

وحقيقة لقد أدت هذه الدراسات دورها فى التعريف بالمأساة اليونانية ومنشئيها على نحو كامل ، وادخرت للقارئ العادى ما كان من الممكن أن يبذله من جهد ووقت فى مطالعاته فى دوائر المعارف ومعاجم الدراسات الكلاسيكية ، ومن ثم فقد وجدت أن لا طائل من تكرار الحديث فيما أوفت به تلك الدراسات .

مع ذلك تظل هذه الدراسات التى أشرت إليها وغيرها عظيمة النفع فى حدود رسالتها فى التعريف والتأريخ فحسب . ولكن واحدة منها لم تصدر عن رؤية خاصة تكشف عن قيم جديدة فى التراث المسرحى

اليونانى القديم ، أو حتى لم تجهد فى المناقشة أو العرض لوجهة نظر انطوت عليها دراسات جديدة لذلك التراث .

ومن ناحية أخرى طافت بخاطرى عدة دراسات كنت قد تناولت فيها بعض أعمال المسرح اليونانى القديم على مدى الخمسة عشر عاماً الماضية ، ووجدت أنها فى مجملها تتبنى تطبيقاً للمنهج التاريخى الاجتماعى على التراث المسرحى اليونانى مما كشف عن مكنونات عظيمة القيمة فى ذلك التراث ووجدتها فرصة مواتية أن أبلور خلاصة ما توصلت إليه فى شكل رؤية جديدة متكاملة تجلوها أمثلة تطبيقية من مسرحيات أيسخيليوس وسوفوكليس ويوريبيديس . وفى نفس الوقت أكون قد قدمت بهذا الكتيب إسهاماً يمد بعض الشىء جهد أساتذتى وزملائى فى طموحنا جميعاً إلى آفاق أكثر رحابة .

أما مدى ما يصيبه حظى من التوفيق فذلك أمر مرهون بما يصل إليه قارئونا الأعزاء بعد أن يتوقفوا لحظة ليتأملوا من جديد ما حملته هذه الصفحات ، والله الموفق .

كمال ممدوح حمدى

المسرح اليونانى من زاوية تاريخية

فى دراساتنا للنماذج المسرحية اليونانية القديمة ، نجد أنفسنا — من إحدى الزوايا — أمام أنماط غريبة علينا ، فموضوع المسرحية مستلهم دائماً من أسطورة قديمة تضرب بجذورها آلاف السنين فى أغوار الماضى السحيق ، وهى — أى الأسطورة — تنتمى إلى مجتمع قد تجمعنا به بعض ملامح مشتركة لكنه فى أغلب ملامحه بعيد عنا بقدر ما يفصل بيننا وبينه من طول الزمان وبعد المكان ، ومن ثم فهى لا تثير فينا الوشائج التى تشدنا إلى التراث إلا بالقدر الذى يسمح به المعنى الإنسانى العام للتراث .

لقد عرضت روائع المسرح اليونانى القديم فى القرن الخامس ق . م لجمهور تختلف ظروفه عن ظروفنا وبالتالى فإن استعدادنا لتلقى هذه الأعمال مختلف ولا شك عن استعداد الجيل الذى صيغت من أجله مسرحية قديمة .

وفى دراساتنا للأدب اليونانى القديم — من هذه الزاوية التاريخية الاجتماعية — فإننا فى الحقيقة نحاول أن نعيد لأنفسنا خلق إحدى التجارب من جديد ، وأن نتصيد من خلال البحث شيئاً مما كان يعنيه ذلك الأدب بالنسبة لهؤلاء الذين كتب لهم . وفى سبيل القيام بهذا العمل قد

تفيد معرفتنا بلغة ذلك الأدب كوسيلة لفهم مضمونه فى نطاق لا يتعدى إطار النص ، ولكنه يتحتم علينا لاستجلاء التجارب التى ينطوى عليها ذلك المضمون أن نتفهم الأزمان والظروف التى كان الشاعر يصوغ عمله فى ظل ملابساتها والتى اتشح العمل ولا شك بدثار من إيحاءاتها وأن نتفهم الخلفية الفكرية التى يعرض عليها الشاعر أفكاره ، وسواء أكانت العلاقة بين الأفكار وخلفيتها الذهنية ذات طبيعة إرادية صاغها إدراك الشاعر أم كانت ذات طبيعة عفوية لا إرادية من جانب مبدعها . بمعنى آخر . سواء أدرك الشاعر مدى ارتباط قضاياه الفكرية الخاصة متمثلة فى نتاجه الجمالى بالقضايا الفكرية العامة كما هى سائدة فى مجتمعه أم كان غافلا عن حقيقة العلاقة بينهما . فالذى لا شك* فيه أنه كان أشد الناس فهما وإدراكا لمحتوى قضاياه . وأن المشاكل التى تفجرها تلك القضايا قد انبثقت أصلاً من قبل فى ذهنه من غمار ضغطها على حواسه من الخارج ثم معاناته لها داخل نفسه بعد ذلك .

ودراسة الأدب اليونانى القديم من هذه الزاوية التاريخية — أعنى دراسته فى ضوء التعرف على حقيقة ما كان يعنيه الكتاب القدامى وما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لمن يتلقونه ، والطريقة التى كانت تمضى بها أعمالهم ، وكيف كانت نظرتهم إلى عصرهم وماذا كان تأثير ذلك العصر عليهم . . دراسة الأدب من هذه الزاوية ضرورة تحتمها مرحلة التطور الفكرى والثقافى التى تفصلنا عن عصر النهضة والعصور

التالية له ، عندما كان الباحثون ينظرون إلى الأعمال اليونانية القديمة فى أغلب الأحيان نظرتهم إلى نماذج يعجبون بها ويحاكونها وينتفعون بها ولكنها أبداً لا تناقش ولا تفهم – بالمعنى الذى يخلعه البحث على مدلول كلمة «الفهم» – هى فى نظرهم وحى إلهام وتنزيل من آلهة الأوليمبوس ، أما الآن فليس بوسعنا أن نسجن نتاج الشعر اليونانى القديم داخل دائرة ضيقة من الفن الرفيع الأزلى بعد أن نغلفه بصفائح من ذهب تدل على جوهر محتواها النفيس ونضعه فوق قمم الأوليمبوس فلا تمتد إليه أيدى البحث ولا تنال منه عوادى الدهر ، وعلينا بعد ذلك أن نحفظ أبصارنا مشدودة إليه فى عليائه لتستقبل منه إشعاعات مذهلة يرتد عنها البصر خاسئاً وهو حسير ، لم يعد ينبغى علينا أن ننظر إليه من هذه الزاوية فإذا كان فى إنزالنا لهذا الأدب الرفيع من علياء التحليق فوق الأوليمبوس فى جو من العظمة والسمو لنطرحه على بساط البحث والدراسة خسارة من نوع ما تذهب عنه بعض الجلال ، فإن وراء ذلك كسباً يفوق الخسارة مرات ، ذلك أننا لا نفتأ ونحن بصدد بحثه نتعرف على أسرار الإعجاز فيه وكلما أمعنا فى دراسته وتحليله نفضنا عنه بذلك غبار السنين الذى يخفى عنا بريقه فلا يلبث أن يبدو فى صورة رائعة تفوق تلك الصورة التى كنا نتمثله عليها قبل أن ننزل به إلى بساط البحث ، فإن الحياة من وجهة النظر التى يكشف عنها البحث تقدم لنا مادة للفكر أكثر خصوبة وثراء من تلك التى كانت تقدمها الأعمال الجمالية بمثاليتها

القديمة ، وقد ينشد بعض الناس متعتهم فى حدود العمل نفسه الذى هم بصدده فحسب ولا يعنيهم بعد ذلك معرفة شىء عن أصوله أو عن خلفيته الاجتماعية أو الفكرية ، لهؤلاء أيضاً يقدم منهج الدراسة التاريخى أعظم النفع إذْ يساعدهم على تتبع أفكار الكاتب فى كثير من الدقة وعلى فهم مضمون العمل وقيمة الحقيقة فهماً أكثر مما لو أنهم تابعوه فى ضوء تلقيه عليه معاناتهم لحيواتهم الخاصة فيكونون بذلك انتزعوا صورة قديمة رفيعة ليعكسوها على خلفية حديثة مغايرة شتان بين هذه وتلك فى الذوق واللون والتركيب ، فإذا كان الكاتب القديم قد صاغ عمله ليوائم عصره متسماً بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية التى انعكس عليها فلا شك أننا ذائقون أرفع المتع وملاقون أعظم التوفيق إذا استطعنا أن نتعرف أولاً على نظرة الجماعة التى قدم لها هذا العمل إذْ ذاك ثم على القضايا التى عالجها الكاتب فى نتاجه .

لكى نفهم المأساة اليونانية القديمة إذن ينبغى علينا :

أولا : أن نعرف شيئاً عن قوام الوسط الفكرى لعصر ازدهارها ، فلقد كان شعراء المأساة يكتبون لجمهور من عامة الناس ، ولابد أن كل خاطر بعثوه خلال كلماتهم وكل فكرة أرادوا أن ينقلوها وكل شعور أرادوا له أن يداخل النفوس أو يداعبها وكل انطباع نبع من الموقف الدرامى ، كان يعنى لجمهور ذلك العصر أكثر مما يعنى بالنسبة لنا ، قد تبدو لنا بعض القضايا التى عالجها سوفوكليس أو أحد زميليه غير حقيقية ولكنها

بالنسبة لجمهور ذلك العصر كانت قضايا فعلية تتفجر بالقوة والحيوية ، كان فى مقدورهم أن يدركوا كل التلميحات التى يرمى إليها سوفوكليس أو غيره من خلال إشارات خفية . وكان فى مقدورهم أن يفهموا ما إذا كان سوفوكليس أو غيره قد قصد إلى مباغتتهم بأفكار وعبارات متضاربة أم أنه أراد أن يعرض عليهم منهجاً من مناهج التفكير . أما نحن فمن العبث أن نتوهم أن لنا الآن مثل ما كان لهم من قدرة ولكن ينبغى أن نبذل جهدنا لفهم ما يرمى إليه الشاعر . وسيلتنا إلى ذلك لن تكون الانطباعات التى يتركها العمل علينا ولا العواطف التى يحركها فى نفوسنا ، فالفرق شاسع بين نظرتنا الدينية والأخلاقية ونظرة اليونانيين فى القرن الخامس ق . م لقد كانوا يعتقدون بأشياء أصبحت لا تعنى شيئاً بالنسبة لنا ، وفوق ذلك كله ، كانوا يتوقعون من الدراما شيئاً غير الذى نتوقعه منها الآن . ولكن سوف تكون وسليتنا إلى إدراك ما وراء الأحداث الدرامية وإلى فهم سوفوكليس كما ينبغى أن يفهم هى النظر إلى الأحداث وإلى سوفوكليس أو أحد زميليه من خلال حدقة القرن الخامس ق . م . وفهمها بعقلية ذلك القرن . كل هذا يؤكد من ناحية أخرى ضرورة دراسة المسرح القديم من زاوية تاريخية لابد لنا – بادئ ذى بدء – أن ننفى فكرة احتمال وجود فكر متكامل موحد يجمع جمهور المشاهدين فى القرن الخامس قبل الميلاد فى إطار واحد . لأن أثينا نفسها فى ذلك الوقت – فى عهد كيمون أو بركليس أو كليون كانت ميداناً

للمجادلة حول أمور يصل فيها كل إلى رأى خاص . بل إنه يستحيل علينا أن نقسم جمهور أثينا إلى طرفيْن شامليْن متمايزين . كأن نقول إن بعضهم تقدمى ، وبعضهم رجعى أو جانب منهم مثقف وجانب أمى ، حتى أننا إذا وجدنا تشابهاً أو اتفاقاً على أمر عند كاتبين -- من الفلاسفة أو الشعراء فلابد أن نتوقع خلافاً فى بقية الأمور ، هذا هو الحال مع بندار وثيوجنيس مثلاً أو مع ثوكيديديس وسقراط وكسينوفون .

وعندما كتب شعراء التراجيديا اليونانية مآسيهم كانوا يعلمون أنهم يخاطبون جمهورا -- يختلف حظه من العمق والثراء فى مجال النضج الفكرى من فرد إلى آخر وكان كل من هؤلاء الشعراء يقدر أنه لو صاغ عمله من صميم تجاربه الذاتية -- أو تجارب غيره فقد يفقد جمهوره وحدته الانفعالية فحاول -- لهذا السبب -- أن يوفق بين شتات جمهوره ويوائم بينهم ، وواجبنا نحن الآن أن نحاول استخلاص عناصر مسرحيته المختلفة ونرى إلى أى فئة كان هذا العنصر موجها وإلى أى كان ذاك .

وثانيا : بالرغم من أن الدين فى عصر هؤلاء الشعراء لم يكن مدوناً فى كتاب مقدس ، ولم يكن له دستور ثابت ، فقد كان يشتمل على عدة وجهات نظر عن حقيقة العلاقة بين الآلهة والإنسان ، ونحن نعرف وجهات النظر هذه من مؤلفات هؤلاء الذين تقبلوها فبجلوها أو من هؤلاء الذين سخروا منها وعرضوا بها . فإذا كان سوفوكليس يعالج قضية دينية فلدينا فى مؤلفات التابعين له إشارات نستطيع أن نحكم على ضوئها

فيما يعرض علينا وأن نلمح من خلالها كيف كان الرأى العام آنذاك فيما يختص بتلك القضية فى وجودها الفعلى فى الحياة لنفهم بعد ذلك القيمة الأخلاقية الكامنة فيما يمثله شعراء التراجيديا على المسرح .

والأمر الثالث : هو أن النظريات الأخلاقية المتميزة التى تبلورت فى كتابات الفلاسفة -- أفلاطون وأرسطو مثلاً -- كانت تستمد مادتها من العقائد والتقاليد ومن الآراء القديمة التى دارت حول مظاهر السلوك كما انحدرت اليوم عبر عصر شعراء التراجيديا ، فإذا عالج أحد هؤلاء الشعراء فى مسرحيته شيئاً من تلك العقائد أو التقاليد نستطيع أن نرجح أن المادة التى يقدمها لا تكشف عن فهم أى منا الآن إذا تيسر لنا التعرف على الشكل الذى آلت إليه أخيراً هذه العقائد أو التقاليد فيما كتبه هؤلاء الفلاسفة اللاحقون .

ورابعاً : نستطيع أن نجد فى مؤلفات الكتاب الذين عاصروا شعراء التراجيديا إشارات وآراء عما كان يقدمه هذا الشاعر أو ذاك ، حقيقة إنها كانت تصطبغ بذاتية الكاتب ولكنها على أى حال تشير إلى التأثير الذى تسرب إلى نفوس الأثينيين فى أثناء عرض مسرحيات أيسخيلوس أو سوفوكليس أو غيرهما .

هذه هى الأعمدة الأربعة التى أشيد عليها البحث فى نماذج التراجيديا فى هذا الكتاب . . أضيف إليها أن الشاعر مهما باعد عن نفسه الذاتية فى التعبير ودافعها دفعاً فإن عمله لا يخلو من انطباع شخصى أو أثر

لعاطفة جاشت بنفسه -- خاصة وأنه يصوغ عمله شعراً -- والمسرحيات من خلال تناول الشاعر لموضوعاتها ورسم شخصياتها تشير إلى الزاوية التى يقف فيها مبدعها .

ليس من الضرورى أن نتعرف على وجهات نظر كل شاعر تجاه موضوعاته فى حياته العادية ولكنه يتحتم أن نعرف آراءه وأفكاره كما هى متمثلة فى أعماله . فإذا تأتت لنا هذه القدرة على التمييز استطعنا أن نعرف حق المعرفة طبيعة المأساة فى فنه .

حول مأساة أجا ممنون

هناك بعض الملاحظات على البناء الدرامى « لأجا ممنون » ينبغى أن نحسمها قبل أن نشرع فى تحليل هذه المسرحية .

١ - يصل أجا ممنون إلى أرجوس صباح الليلة التى سقطت فيها طروادة على أننا نعرف أن عودته قد استغرقت وقتاً طويلاً عدة أيام على الأقل لاسيما أن عاصفة - كما يصف الرسول - قد استبقت سفن الإغريق بعض الوقت فى طريق عودتهم .

٢ - القصة التى روتها كلوتيمنسترا عن المشاعل وانتقال إشارة اللهب غامضة يصعب تصديقها : لماذا اتخذت الإجراءات لرؤية الإشارة فى العام العاشر فقط من خروج الأسطول إذا كان ثمة اتفاق حقا بينها وبين أجا ممنون أن ترقب إشارة النصر ، ولماذا كانت الوسيلة فى نقل هذه الإشارة تعتمد كلية على الجو ، وقد يكون صافيًا أو غائماً فى أى لحظة من اللحظات وكيف يرى ضوء الشعلة على جبل آثوس من يوبويا وهى مسافة لا تقل عن مائة ميل تقريباً .

٣ - السر فى أن أجاممنون وصل بعد إشارته بثلاث ساعات فحسب ، لم يكشف عنه الملك فى لقائه للملكة ، كما أنه لم يسترع انتباه الملكة .

٤ – برغم أن الشاعر كان شديد الدقة والتحديد فيما يتعلق بقصة القتل لم يحك لنا كيف تم هذا القتل ، وكيف يقتل هذا القائد المنتصر على يد امرأة وبمثل هذه السهولة ؟

٥ – ماذا قصد أيجسثوس بقوله إنه قد دبر كل المؤامرة مع أنه لم يظهر إلاّ بعد القتل ؟

تفسير هذه الملاحظات هو أن أيجسثوس كان قد علم بنبأ سقوط طروادة واستعداد أجا ممنون للعودة . وكان على علاقة آثمة بكلوتيمنسترا وأراد أن ينبهها إلى ذلك لتستعد لتنفيذ مؤامرة اتفقا عليها معا فأشعل النار على جبل أرخانايوس.، وكانت كذبتها عن قصة المشاعل المزعومة خدعة تضلل بها الشيوخ وليس بعد هذا غرابة أن يصل أجا ممنون بعد ساعة أو ساعتين من نبأ سقوط طروادة الذى جاء به الديدبان .

وقد نجحت خطة الاغتيال لأن عدداً كبيراً من المواطنين ممن أساءت حملة طروادة قد أعانوا كلوتيمنسترا على تنفيذ خطتها ، ويشير إلى هذا حديث الكورس الذى يبدو فى كثير من الأحيان حديث جماعة من المتآمرين . وبرغم ما قد يبدو فى هذا التفسير من حبكة تغرينا على الأخذ به فالأفضل لنا أن نتركه جانباً فهو قد شيد على فهم حديث للدراما ولنر المسرحية من جديد .

قدم أيسخيلوس ثلاثية الأورستيا ومعها مسرحية ساتورية برويتوس تكمل الرباعية « تترالوجيا » عام ٤٥٨ ق . م . وكان سوفوكليس قد بدأ

قبل هذا بعشرة أعوام يدخل ممثله الثالث ، ورأى أيسخيلوس أن ينتفع بهدية زميله فاستخدمه فى أجا ممنون ولكن على طريقته الخاصة دون أن تتشح المسرحية بطابع سوفوكليس ، استخدمته على طريقته الخاصة ليخدمه أغراضاً خاصة وسنرى ما هى تلك الأغراض . كانت إضافة الممثل الثالث فى المأساة ظاهرة طرأت على المسرح فحددت بداية مرحلة جديدة فى تكنيك التراجيديا ، فهناك فارق جوهرى بين « أجا ممنون » وبين المسرحيات السابقة عليها . فى « الفرس » مثلاً وهى من مسرحيات الممثلين تدور الأحداث فى فلك شخصية واحدة يضطلع بها الممثل الأول على حين تدور الأحداث فى المسرحية ذات الثلاثة الممثلين حول شخصيتين رئيستين تمثلان طرفى الصراع ، فأجا ممنون فى مسرحية « أجا ممنون » وأكسركسيس فى « الفرس » كلاهما بطل مأساة من نوع واحد تقريباً غير أن التاريخ يقول إن أكسركسيس قد لقى حتفه على يد حشد كبير من اليونانيين وعلى يد الآلهة ولهذا لا يعنينا إلا تمثيل شخصية أكسركسيس فحسب ، أما أجا ممنون فتقول الأسطورة إنه قد لقى حتفه على يد زوجته ، ولهذا كان لابد فى المأساة من تمثيل كل منهما ، لابد أن يكون الأول قد ارتكب خطأ فى حق الثانى ، بمعنى آخر لابد أن تكون هناك شخصيتان أولتان أخلاقيًّا والأداة أو الوسيلة لتحقيق هذا هو الممثل الثالث . والفارق الرئيس هنا بين أيسخيلوس وبين سوفوكليس هو أن الأخير قد انتفع إلى حد كبير برحابة الحبكة والبناء التى يُهيئها للدراما

الممثل الثالث ليقدم لنا بطله فى علاقاته المختلفة ويظهره أمامنا من شتى الزوايا ليرينا أى نوع من الناس هذا البطل . وتقوم الشخصيات الأخرى بدور المرايا أمام هذا البطل ، أما عند أيسخيلوس فلا نلمح أثراً للرغبة فى احتذاء زميله ، إذ يطل علينا أجا ممنون من زاوية واحدة ، ولا يعنى هذا أن تصوير أجا ممنون قد جاء قاصراً فنحن نعرف عنه كل ما هو ضرورى . نعرف عنه ما نعرفه عن أوديبوس وعن كريون وإن كانت هذه المعرفة أقل عمقاً فى كثافتها ، غير أن أيسخيلوس قد امتاز على زميله بأنه قد مثل وسيلة الدمار أمامنا ، نراها شاخصة مثلما نرى البطل ، ولا شك أن تمثيل الطرفين أقوى من تمثيل طرف واحد. ولو أن أيسخيلوس صاغ هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات على النمط القديم للتراجيديا لجعل أجا ممنون يعود ليلقى حتفه على يد كلوتيمنسترا أيضاً ولكن خلف المناظر ودون أن نرى كلوتيمنسترا على الإطلاق ، أما تمثيلها على المسرح فهو ميزة تفسح أمام الدراما رحابة وسعة ، إذ من المحتم أن تقدم لنا كلوتيمنسترا تبريراً لجريمتها ، وليس هناك من يقدم هذا التبرير غيرها ، ولكن يبدو موت أجا ممنون على أنه من تدبير الكون وليس مجرد حادثة منزلية وقعت بين الجدران يجب أن نرى كلوتيمنسترا أمامنا عظيمة كعظم اللعنة ، قادرة على حمل هذا العبء ، قوية كأجا ممنون سواء بسواء وليس مجرد زوجة تستعين بالسلاح . عندما يلتقى أجا ممنون وكلوتيمنسترا يلقى البطل خطاباً رائعاً منمقاً فترد عليه الزوجة بخطبة مزينة مليئة

بالأكاذيب ، كنا نعرف من قبل أنها كاذبة لكننا لم نعرف ما رأيناه الآن من قوتها وقدرتها على الإقناع ، فها هو ذا أجاممنون البطل الشامخ ينصاع لها ويسير على بساط الآلهة وهو يعرف عاقبة ذلك . وما من شك أنه لولا الممثل الثالث ولولا ظهور كلوتيمنسترا وإقناعها أجاممنون أمامنا بطريقة علمية لما صدقنا أنها أفلحت ونحن لا نعرف عنها كل جوانب شخصيتها فى إقناع بطل صنديد على غير رغبته .

وقد أتاح الممثل الثالث لسوفوكليس أن يقدم كريون وأنتيجونا طرفى الصراع فى أنتجيونا فى مواجهة أحدهما للآخر ومع ذلك تبقى شخصيتا أجاممنون وكلوتيمنسترا مختلفتين عن هاتين الشخصيتين ، فكريون يسقط من خلال أنتيجونا ويلقى دماره بسببها وأنتيجونا تسقط من خلال كريون وتلقى دمارها بسببه ، أما أجاممنون فلا يسقط من خلال شخصية أخرى بقدر ما يسقط من خلال نفسه ومع ذلك فهو على درجة كبيرة من التشابه مع أتيوكليس فى « سبعة ضد ثيبة » فى أنه يواجه مصيراً محتوماً لا محيص عنه ، ومن وجهة نظر الدراما ينبغى أن يكون كل من أجاممنون وكلوتيمنسترا التى سيلقى عندها مصيره على قدم المساواة فى قوتهما ، ومن وجهة نظر المنطق سنرى أن جريمة كلوتيمنسترا ليست إلاّ تتمة للعمل الذى بدأه أجاممنون . يمضى أجاممنون على درب مصيره وحيدا مستقلا دون علاقة بينه وبين غيره إلا فى نطاق ضيق ، فيقتل أفيجينيا ويلقى باليونانيين فى أتون حرب طاحنة ويدمر المعابد ، ويمشى

على بساط الآلهة ، ثم فى النهاية يلتقى على نهاية الدرب بقضائه ، وكذلك كلوتيمنسترا تمضى وحيدة ، وهى على درجة من القوة تعادل قوة أجا ممنون وكلاهما يندفع فى طريقه بنفس السرعة ، والفارق الوحيد هو أن أجا ممنون يعد وعلى طريق طولى تغطيه الخطيئة وكلوتيمنسترا تجرى على طريق عرضى لتقطع على الخطيئة استمرارها ، وإن كان هذا من خلال خطيئة أخرى ويتقابل الطرفان عند نقطة واحدة هى ملتقى الطريقين فيصطدمان ويلقى أجا ممنون حتفه ثم تنتهى اللعبة المشتركة بينهما بانتهاء أحد أبطالها وتبدأ مرحلة جديدة فى حياة البطل الآخر ترويها « حاملات القرابين » . أجا ممنون مثل كركسيس مخطئ انتهت حياته بدماره وكلوتيمنسترا آثمة بدأت فى مسيرة الخطيئة لتكمل حلقاتها . هذه فكرة رئيسية صورت شخصية كل من أجاممنون وكلوتيمنسترا وحددت العلاقات بينهما فى نطاق لا يخرج عن القدر الذى تسمح به هذه الفكرة أفاد أيسخيلوس حقا من الممثل الثالث لكنه استخدمه على نحو خاص هو من أبرز سمات فكره المأساوى .

على أن بداية المرحلة الجديدة التى أشرنا إليها لا يحددها ظهور الممثل الثالث فحسب ، إنما كان هناك أكثر من عنصر ساهم فى إبراز قسمات تلك المرحلة . فبمقارنة باقى شخصيات هذه المأساة بشخصيات المآسى السابقة عليها سيتبين لنا أن أضحل الشخصيات الثانوية قد حظيت باهتمام يفوق الاهتمام الذى لقيته أهم الشخصيات فى المسرحيات السابقة فالرسول

أو الديدبان يكاد يفوق بتفرد شخصيته أتيوكليس بشخصيته المتميعة . بدأ التحديد يتراءى على قسمات الشخصيات الثانوية ، وبدأت العناية بها فى هذه المسرحية تعلن أن الانطلاق من التمركز حول الشخصية الواحدة تدور فى فلكها كل الأحداث إلى الشمولية تظلل كل الشخصيات هو بداية مرحلة جديدة متميزة على طريق الواقعية .

لم يعد الرسول كتلة من الأخبار تتطاير من مكان لآخر ، إنه رجل حى وله دور يعيشه ، أول ما ينطق به هو التعبير عن لوعته فى بعده عن وطنه ، وأول ما يفعله يقبل تراب وطنه ، ثم تأتى الأخبار بعد ذلك عرضاً فى حديثه كأن لم يقصد إعلامنا بها ، وبرغم ضآلته كشخصية ثانوية فقد استطاع أن يحتفظ بإعجابنا طوال أكثر من مائة بيت من الشعر .

وليس ما يستحوذ على إعجابنا فى تصوير هذه الشخصية أن أيسخيلوس قد نفخ فيها الروح ، فأصبح الرسول رجلاً يعيش دوره بدلاً من أن يكون مجرد كتلة من الأنباء فحسب ، وإنما مصدر إعجابنا بهذه الشخصية أن أيسخيلوس قد أفاد منها وأحسن توظيفها فأناط بها مهام أخرى غير الإعلام ونقل الأخبار . الدور الرئيسى للرسول هو أن يقدم لنا الملك أجا ممنون ، وهو يصف أهوال الحرب وأرزاءها – ولهذا الوصف أهميته – لو قام الملك بهذا الوصف – وهو الوحيد بعد الرسول بين الحاضرين ممن عاشوا الحرب – لكان ذلك منفراً وغير طبيعى ، أو هو ببساطة أمر لا يليق بالملك . هذه حجة أيسخيلوس فى إسناد وصف

الحرب وأهوالها للرسول أما غرضه من هذا فهو أن يلقى ضوءاً على طبيعة أعمال أجا ممنون ، من زاوية أخرى لم نكن نتوقعها ويقدمه من وجهة نظر غير وجهة نظره هو . ولنر كيف تم ذلك :

كان الكورس قد أخبرنا من قبل كيف أن أجا ممنون قد ضحى بابنته العذراء أفيجينا صونًا لكبريائه ، وكيف أن الأبطال الذين ذهبوا للحرب أحياء قد عادوا رماداً فى أوعية صغيرة ، والآن يقص علينا الرسول ما هو ويل وثبور للأحياء . ومن قبل أبدت كلوتيمنسترا ملاحظة ارتجفت لها القلوب : « فإن وفوا الآلهة التبجيل . . أرباب المدينة المقهورة ، وصانوامعابدها فلن يذوق الظافر ذل المهزوم » ثم ردد الكورس بعد ذلك : «قهروها (طروادة) بضربة من الإله ... صدق ما يقال ، نظموا القول تتلوه فى جلاء . . . قدر الإله وجرت الأقدار بما شاء ... لن ينجوا من (غضبة) الآلهة . . . من البشر من وطئ تحت الأقدام محارمها المقدسة » . والآن قد أتى الرسول ليقول لنا عفو الخاطر ودون قصد الأمر الذى ترتجف له الأفئدة ، إن اليونانيين المنتصرين قد دمروا معابد الآلهة نفسها .

وهنا نلمس فرقاً واضحاً بين منهجى أيسخيلوس وسوفوكليس ، فالأخير تعمل الشخصيات الثانوية عنده على تعقيد الحدث ولا يدخل عنده الرسول عادة إلا على أعتاب التحول أو التعرف ليفتح الباب أمام قوة جديدة يقع تحت طائلها البطل (كما فى أنتيجونا مثلاً) ،

أو لكى يضع شخصية البطل تحت أضواء جديدة لتزيد من فهمنا له كفرد مثل « أويديبوس » أو ليقوم بالمهمتين معاً ، لكن الرسول فى « أجا ممنون » لا يمثل تياراً ثالثاً عند النقطة التى اصطدم عندها أجاممنون مع كلوتيمنسترا وإنما أهميته كامنة فى التأثير الدرامى لكلماته كما بينا . وإذا كان أيسخيلوس قد أمعن فى اهتمامه برسم هذه الشخصية فإن أهميتها قد ظلت مقصورة على الفعل ومداه لا على الفاعل وأخلاقه .

وقد أفاد أيسخيلوس من شخصية الديدبان على نحو ما أفاد من شخصية الرسول ، فلم يعد الديدبان مجرد زينة شكلية فى الدراما دوره أن يرقب إشارة النصر ، وإنما أصبح مثلا للمواطن البسيط فى أرجوس الذى كثيرا ما تعارضت مصالحه مع أخطاء حكامه فاكتوى بتبعات هذه الأخطاء ، وهو عندما يشكو مرارة الانتظار وقسوة ترقب بارقة الأمل تأتيه من بعيد ، إنما يعبر عما يجيش بصدر مواطن أرجوس من ناحية ، ويجسد قسوة قرار أجاممنون عندما أعلن الحرب ، وقد قدر لهذه الشخصية الهزيلة أن تستهل الأورستيا العظيمة بجملة « لو كان للقصر لسان لتكلم » ألقاها عفو الخاطر ليعبر بها عن هواجسه فظلت هذه الهواجس تنمو وتتطور على لسان الكورس إلى أن تأكدت على لسان الرسول ، ومرة أخرى لم يكن الديدبان مكرسا لخدمة شخصية بعينها أو للمساهمة فى حبكة القصة بقدر ما كان مسددا إلى خدمة الجو العام . ومع أن الاهتمام بجانب الحوار فى هذه المسرحية قد جعل نسبة الحوار فيها

تفوق نسبته فى الأعمال السابقة فقد ظل للكورس حظه من الجانب الغنائى دون انتقاص ، وهو هنا يمثل نصف المسرحية تقريبا ويكاد يفوق بذلك نسبة وجوده فى « الفرس » و« سبعة ضد ثمانية » .

فى بداية المسرحية لا يطول انتظارنا لمعرفة طبيعة العمل المقدم لنا ، وما كان ليطول لو اقتطعنا دور الديدبان لأن الكورس سرعان ما يدخل فى نشيد عسكرى يؤكد أننا بصدد حدث عظيم مهول ويتلو هذا المدخل نشيد طويل يشهد بأن الجزء الغنائى لا يمضى نحو الانكماش وأن الكورس ما زال فى أوج عظمته ، وهذا النشيد يمثل المدخل للحدث ، بل هو حدث فى ذاته ، فإن أشعار الأنابيستوس تحدد نطاق الموقف : مضت عشر سنوات منذ رحل العاهلان سبطا أتريوس إلى طروادة ، لم يتركوا فى البلاد غير العجزة والشيوخ . . إلخ . هذا الجزء تمت صياغته غنائيا وقام فيه الكورس بدور هام ، فاسترجع الماضى فى ارتدادات سريعة وامضة ، وعلق على ما فعله أجاممنون فألقى الضوء بطريقة غير مباشرة على شخصية أجا ممنون من خلال لمحات تنهض من الذاكرة ومن العاطفة المتأججة ، والكورس لا يتجشم مشقة رواية القصة بطريقة تنتظم فيها الأحداث تاريخيا داخل إطار من الترتيب المنطقى ، وإنما يقدم لنا لمحات خاطفة غير متصلة ، لاهثا خلف عجلة خواطره السريعة ، قد يسبق فيها الحدث الذى يليه ، صور سريعة قد لا ترتبط ارتباطا وثيقا بعضها ببعض بقدر ما تقوم بدور الرسوم التوضيحية للحدث ، ويترك لنا بعد

ذلك أن نستعين بمعرفتنا على ترتيب وتنظيم كل شيء .

العقل يخضع الأحداث للترتيب المنطقى ، أو الترتيب الزمنى ، لكن العاطفة تجعلهم يتنقلون بين الماضى والماضى البعيد وبين هذا المشهد وذلك ، دون قاعدة ، بل إننا نكاد نعتقد أن عدم الالتزام بقاعدة منطقية قد أصبح هو القاعدة ، والمرجع فى ذلك إلى ما يهيج العاطفة والوجدان بما يظهر فى صورة قفزات بين الأحداث التى تختزنها الذاكرة ، ولا ينبغى أن ننسى أن هذا الجزء يخضع لقانون القصيدة ، إن طالبنا فيها بالتزام المنطق قتلنا فيها عملية الإبداع الذى يستجيب لثورة الوجدان أكثر منه لنداء العقل ، وهناك بعض المشاهد التى تضغط على ذاكرة الكورس فينقلها إلينا على حين يسقط غيرها ، فهو يتحدث مثلا عن نبوءة كالخاس فى تأثر لكنه لا يقول لنا ماذا أراد كالخاس ، ثم ينتقل سريعا إلى مشهد التضحية بالعذراء إفيجينيا ، ثم ينتقل إلى مشهد الملك يبكى وينتحب ويضرب الأرض بتاجه ، وتلح عليه من جديد صورة إفيجينيا فوق المذبح ، يترك هذه الصورة سريعا دون أن يكمل :

هل ذبحت العذراء أم أبقى عليها ، ليعود إلى الوراء من جديد إلى نبوءة كالخاس التى لا تزال تنتظر التحقيق ؟ « لقد اقترفها بيده . . لابد أن يدفع الثمن » ويقدم لنا الكورس أيضا صورة رائعة (١٨٤ - ٢٩٤) لإفيجينيا تعجز عن وصفها الكلمات ، فاقت -- وهى كتمثال صغير فى ركن من أركان المسرحية -- فاقت عمل يوربيديس وقد كان المسرحية

كلها ، إنه كأنما ما يكل أنجلو قد رسم مونادونا الدوق العظيم لروفائيل بين أنبياء وكهنة الفاتيكان .

ويبدو الالتزام بالتكنيك القديم هنا صارخا فى أننا - بعد هذا الاهتمام البالغ بدور الشخصيات - كنا نتوقع أن يقوم الممثلون برواية تلك الأجزاء من المسرحية ، لكن أيسخيلوس برغم هذا الاهتمام بالشخصيات يتركها للكورس . فى « إلكترا » سوفوكليس تتمثل مشهد التضحية بإفيجينيا من خلال حوار إلكترا مع أمها ، وكذلك يأتى فى « إلكترا » أيضا مقتل أجا ممنون - وهو بالنسبة لها فما هو مشهد أفيجينيا بالنسبة « لأجا ممنون » ؟ يأتى هذا المشهد كله من خلال إلكترا وليس عن طريق الكورس . ليس السبب فى ذلك ولا شك هو انكماش الجانب الغنائى فى مسرح سوفوكليس ، وإنما سببه أن هذا الشاعر قد اهتم بمأساة الشخصية والسلوك وبالبواعث وراء هذا السلوك فى الكترا كفرد ، أما أيسخيلوس فكان كل اهتمامه بأفعال أجا ممنون وكلوتيمنسترا كمذنبين آثمين . وعلى خلاف سوفوكليس لا يكشف أيسخيلوس عن بواعث السلوك فى نفس أبطاله ، فعندما يأتى ذكر موت إفيجينيا ، لا يقترن هذا بالباعث على ذبحها ، الحقيقة الكبرى الخطيرة أن أجا ممنون هو من اقترف هذا الإثم ، ولا يأتى الباعث على ذبحها إلا قرب آخر النهاية عندما تتطلب الدراما ذكره . وكذلك الحال مع كلوتيمنسترا لا يأتى تبريرها للقتل إلا بعد أن يتم بالفعل ، ولا نلمح أثرا لنوع من الصراع فى نفسها

أو لتنازع العواطف ، وهذا النقص يسده الكورس فقد عهد إليه أيسخيلوس بكل ماكان يراه لا يخدم فكرته . لا شك أن نوعا من الصراع كان يعتمل فى نفس كلوتيمنسترا ، لكن أيسخيلوس لم يشأ أن يزين به مأساته لأنه لا يعنيه ، فسحب كل ما ينكص عن خدمة فكرته من الممثلين وتركه للكورس ليبرز به ملامح الجو العام ، وبهذا لا يصبح إدخال الممثل الثالث والاهتمام بدور الشخصيات عاملين يؤثران على الجانب الغنائى فى المسرحية ، وإنما قد يصدق العكس لأن هذا الاهتمام بالشخصيات هو ما جعل شاعرنا يجردها من كل ما يمزق وحدة الفكرة التى يستهدفها من الشخصية ، ويلقى به عبئا جديدا على كاهل الكورس . ومن ناحية أخرى لم تكن أغانى الجوقة لتقطع تدفق الحدث وانسيابه بتعليقاتها وإيضاحاتها ، لأن هذه الغنائيات هى درامية فى المكان الأول . وتتناغم العلاقة بين الكورس والممثل فى هارمونية رائعة ، حتى أننا نكاد لانجد مدخلا ضيقا ننفذ منه من خلال هذه الهارمونية لتحليل هذه العلاقة . ربما كان أوضح النقاط فى هذه العلاقة وليس أهمها هى حتميات الموقف الدرامى ومايفرضه على طبيعة العلاقة بين الممثل والكورس وعلى الحوار بينهما . فكلو تيمنسترا والكورس مثلا يخدم كل منهما الآخر فى لعبة بارعة ، فهى لا تعلن عن كوامن نفسها أمام هذا الكورس ، ولا تعهد إليه بأسرارها ، ولا تطلب منه النصح والمشورة -- وقد جرت العادة فى المأساة على غير ذلك -- وإنما تحاول أن تبدى فى

عيون شيوخ الكورس رزينة هادئة واثقة صارمة ، ثم هى تبدى فرحتها بنبأ النصر كمن كان يعيش على هذا الأمل . فلم تتحدث إلا عن المشاعل والنصر ، بل إنها قد عبرت عن فرحة النصر -- زائفة فى نفسها صادقة فى نفوس شيوخ الكورس أنفسهم -- كأنها قد استبدلت بمشاعرها مشاعر الكورس . تحاول دائما أن تبدى غيرما تضمر . لكن الكورس فى أول أناشيده يحدثنا عن أسرار لا شك أنها هى ما كان يعتمل فى عقل كلوتيمنسترا من أفكار ، ولو أن شكسبير هو من صاغ هذه المسرحية لجعل كلوتيمنسترا تكشف عن كوامن نفسها منذ البداية -- كما فعل سنكا -- فى ديالوج بينها وبين الكورس . أو فى منولوج تناجى فيه نفسها ، أو بوسيلة أخرى لكننا عند أيسخيلوس نراها قبل أن نسمعها ونكاد نسمعها قبل أن تنطق بزمن طويل . وكلما أطلت من باب القصر نطق الكورس لا إراديا ودون وعى بعدة سطور تشف عن أفكارها . حتى أننا عندما نسمعها فى النهاية تتحدث فى إبهام لا نكاد نلمح طرف الفكرة حتى ندرك المعانى الخفية وراء ما تقول . وكذلك نجد أنفسنا فى النهاية مهيئين لكشفها الأخير عن دوافعها الكاذبة . وإذا كنا نرى كلوتيمنسترا هكذا بعيون الكورس . ونستشف تفكيرها من أعمالها فإن مرد هذا إلى تصور أيسخيلوس للأسطورة . فى « الكترا » سوفوكليس مثلا نجد أن الموقف يخضع للشخصية والمأساة هى مأساة شخصية نبيلة وقعت بين براثن الظروف . وهى لا تتورع أن تحدثنا عن هذه الظروف كى

يتكشف لنا الموقف الدرامى من خلال حدقة الشخصية نفسها ، أما هنا فى أجاممنون فالشخصية هى التى تخضع للموقف واهتمامنا بالشخصية رهن القدر الذى يتطلبه الموقف ، والعنصر المأساوى هنا لا ينهض من التصارع داخل العقل أو العاطفة ، وإنما يأتى من أن أناسا يصدع التهور والعنف نفوسهم ، آثمين يقدمون على مزيد من الإثم وهتك العدالة بما يجلب عليهم مزيدا من الدمار . كل ما يعنينا أن نرى هذه الشخصيات هنا على هذه الدرجة من التهور والعنف كى يتناسبوا مع الموقف ، أما ما يدور بعقلهم وخلدهم فتلك مسألة جانبية لا تعنينا كثيرا ولهذا لا ينبغى أن نترك أنفسنا نتوه فى مسارب شخصية من الشخصيات وإنما أن ننظر إلى الموقف ككل ، وننظر إلى الممثلين أمام هذه الخلفية من الآثام ، والكورس هو الذى يقوم برسم هذه الخلفية نيابة عن الممثلين .

وفى هذه المأساة يصحو الماضى على نداء الحاضر ، والماضى عامل له أهميته فى تشكيل الحاضر ، والسبب ليس أن ما تفعله كلوتيمنسترا يرجع سببه إلى ما حدث فى الماضى ، وإنما ارتباط الماضى بالحاضر لا يقف عند هذا المفهوم الضيق . ذبح أجاممنون ابنته منذ زمن طويل وهذا جزء من خطيئته ، ولا يقل أهمية عن هذا الجزء تدمير معابد طروادة الذى وقع بعد ذلك بزمن طويل ، وهذا جزء آخر من خطيئته يقلل من أهميته أنه حدث بعد مقتل أفيجينيا بعدة أعوام ، وعما قليل ستحكى كساندرا تاريخ أسرة أتريوس الأسود ، وهذا أيضا جزء له أهميته ، وسيمشى

أجاممنون فوق بساط الآلهة ولهذا أيضا أهميته كجزء من خطيئة أجاممنون ، كل هذه الأجزاء تزيد من وزن الخطيئة وتؤكد دمار البطل ، وهى تصحو جميعا بمجرد ظهور كساندرا كأنها قد أذابت قشرة ثلجية تحجب عنا رؤية الماضى فى وضوح الحاضر. وليس ثلاثية الأورستيا وحدة واحدة لأن الحدث فيها مستمر على مر الزمن ، وإنما هى وحدة واحدة بالمعنى الذى تفصح عنه حيوية الحدث . يقفز الماضى أمام الحاضر ، ويلقى المستقبل خلفه ظلالا تلف الماضى والحاضر معا . وهذا اللقاء بين الماضى والحاضر والمستقبل يتم داخل الشخصية فى « الكترا » يوربيديس حيث نرى ذكرى الماضى حية نابضة فى قلبها دائما . لكن هذا اللقاء يتم فى « أجاممنون » على أيدى الكورس .

فى مأساة الشخصية كان لابد أن يتم هذا اللقاء داخل الشخصية ، أما فى مأساة الموقف فلا يعنينا أن كان الأشخاص يذكرون الماضى وخير لهم أن ينسوه ، أما نحن فينبغى ألا يغيب عنا الماضى والكورس هو الذى يقدم لنا هذه الخدمة الجليلة .

ونعود إلى الممثل الثالث من جديد لنرى أن أخطر الأدوار التى قام بها هو دور كساندرا على الرغم من صمتها . عندما يدخل أجاممنون وتدخل خلفه كساندرا فى هيئة ملكية برغم أنها ترسف فى أصفاد الأسر لا تنطق بكلمة ولا تلقى إليها كلوتيمنسترا بالا فى بادئ الأمر . ولكنها عندما تأمرها أن تدخل لتشهد الأضاحى لا تتحرك كساندرا ولا تجيب .

ويحاول الكورس أن يقنعها بالانصياع لأمر كلوتيمنسترا لكنها لا تنطق أيضا ، غير أنها عندما تترك وحيدة مع الكورس تستصرخ أبوللو ، ثم تنفجر فى حديث طويل مع الكورس ، وواضح أن أيسخيلوس قد أفاد من الممثل الثالث ولكن على نحو مخالف عما دأب عليه سوفوكليس.

لا يمثل الممثل الثالث تيارا ثالثا يلتقى عند ملتقى التيارين الآخرين ، فها هى ذى كساندرا لا تنطق بكلمة واحدة ، وهذا الصمت أبلغ من الحديث مرات ، كما أن لهذا الصمت ضرورياته الحتمية ، لأنها لو تحدثت لأفسدت الموقف الدرامى . نحن نعرف أن نقطة البدء فى الحديث هى مقتل أفيجينيا ، فمن هنا بدأت كراهية كلوتيمنسترا وبدأت أبشع خطايا أجاممنون ، وعلى مدى عشر سنوات اقترف أجاممنون آثاما أخرى . قدم أرواح اليونانيين طعاما للموت ، ودمر معابد الآلهة فى طروادة ثم اختتم المطاف بالعذراء كساندرا عشيقته والمغتصبة التى أتى بها إلى بيت الزوجية ، وها هو ذا مقدم على خطيئة أخرى بالسير كإله فوق بساط أحمر ، كل هذه الآثام تزيد من وزن خطيئته ، أما الخطيئة الأساسية فهى قتل ابنته ، ومجرد ظهور كساندرا فوق المسرح فحسب دون حديث أبلغ رمز يذكرنا بكل ماضى هذا الإنسان . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان لا ينبغى أن تطمس صورة كلوتيمنسترا الخائنة الغادرة صورة كلوتيمنسترا الأم المفجوعة فى ابنتها ، فإن تحدثت كساندرا قطعت خيط الرحمة الواهى -- الوحيد مع ذلك -- الذى يصل بين قلوبنا

وقلب هذه الأم المفجوعة . ولو أن يوربيديس صور هذا المشهد لصاغ لكساندرا حديثا طويلا ، وربما فعل هذا سوفوكليس أيضا ، ولأشركها فى نسيج الموقف أو جعلها تعرض إحدى وجهات النظر ، أو جعلها تقوم بدور المقابل الدرامى لكلوتيمنسترا مثلما كانت أسمينا مقابلا دراميا لأنتيجونا ومثلما كانت خروسيثيميس بالنسبة لإلكترا ، أما أيسخيلوس فقد صاغ لها حديثها بأحرف من الصمت وبرع فى إنطاق صمتها كل البراعة ، وجعل منها معينا مكملا للكورس ، ولو أن أيسخيلوس كتب هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات لأسند دور كساندرا للكورس ، فهى عندما انطلقت فى الصراخ كانت تعرض علينا قصة منزل أتريوس منذ ماضيه البعيد إلى حاضره ، ثم تتنبأ بالمستقبل ، وقد قام الكورس بمثل هذا الدور من قبل ، وها نحن نشهد على صفحة روح كساندرا أن المستقبل يعانق الماضى على صعيد أحداث الحاضر.

* * *

ويراودنا الآن سؤال : هل أجاممنون شخصية مأساوية تقليدية ؟

يحدد أرسطو البطل المأساوى بأنه ليس فى الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم فى حق أبيه أو الأم فى حق ابنها أو الابن فى

حق أمه . والفاجعة أو هوة الشقاء التى تنتهى بدمار البطل فيما يحدد أرسطو فى فن الشعر ينبغى أن تمهد لها المسرحية فى تتابع منطقى تقود الحادثة فيه إلى غيرها داخل إطار قانون الضرورة والاحتمال « ويتحتم أن تكون هذه الفاجعة نتيجة لسقطة البطل « الهمارتيا » التى تأتى من خلال عمل يقترفه فيه رجس أو معصية ، ويؤدى عذاب البطل فى النهاية وشفقتنا عليه إلى تطهير نفوسنا من الخوف بالخوف والشفقة ، فإلى أى حد تنطبق هذه المواصفات التقليدية على أجاممنون ، بطل مسرحيتنا .

لقد استخلص أرسطو مواصفاته ومقاييسه من دراسته الحميمة لروائع التراجيديا اليونانية القديمة ، وأفاد بالشروح والتعليقات المدونة على حواشى هذه الروائع ، وهى شديدة الولاء لذوق الجمهور الذى شهد هذه المآسى لقصر الفاصل الزمنى بين الشراح والمعلقين وبين جمهور العصر الذى عرضت فيه هذه المآسى ، ومع ذلك فقد صادفنا فى الكستس نموذجا فريدا قريب الشبه بأجاممنون ، وقد تقبله بالرضا آنذاك جمهور المشاهدين ، ويشهد على ذلك أنهم منحوا هذه المأساة الجائزة الثانية . تطل علينا الكستس فى هذه المسرحية امرأة فاضلة ، تكاد تكون قديسة لم ترتكب إثما ، وهى عند هذا الحد وحده تخرج على مواصفات أرسطو للبطل المأساوى ، ومع ذلك تنتهى حياتها بفاجعة فتصبح بذلك شخصا مأساويا وإن كانت ليست شخصية مأساوية ، أو هى ضحية مأساوية ، بمعنى أنها كانت موضوعا للمأساة وقعت عليها الكوارث فى

النهاية أكثر منها عنصرا فعالا فى المأساة بمعنى أن تكون سببا حقيقيا للدمار الذى يحيق بها . وفى « ميديا » يوربيديس نصادف مثلا غريبا ، ففى هذه المسرحية يقدم لنا يوربيديس العقلانى مسرحية من داخل مسرحية . « فمنذ البداية تبدو ميديا شخصا مأساويا » أو ضحية مأساوية لأنها كانت أما تحب ولديها وزوجة تخلص لزوجها ومع هذا تمضى حياتها نحو كارثة ، « ولكنها ليست بطلا مأساويا أو شخصية مأساوية أرسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم ولا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب فى هذه الطبيعة الدرامية ، لكن يوربيديس يجعل من غلبة العاطفة على العقل فى نفس تلك السيدة وانقيادها للعاطفة ، سقطة دائمة لازمة بها ، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها ، وقتلت بلياس ، وقتلت كريون وابنته وقتلت ولديها البريئين . ومأساة هذه السيدة أن العاطفة عندها أقوى من تدابير العقل مما يجعل منها قوة يجب أن تباد منذ البداية ، فقد قدر عليها أن تظل مصدرا لعذابها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحلَ إلا مخلفة وراءها الدمار ، وهذا يفسر موت جلوكى البريئة وموت الملك وموت الطفلين .

قضت على كل هؤلاء مثلما قضت على أمنها وسلامتها -- وهذا جانب له أهميته فى المأساة -- أو بمعنى آخر وقع جانب الخير فى ميديا ضحية الجانب الشر فى نفسها ، والسقطة فى هذا الجانب الخير أنه انصاع لجانب

الشر ، أو بمنعى آخر ، كان ثمة شخصيتان لميديا ، إحداهما قوة شريرة وقع ضحية لها كل هؤلاء الأبرياء ، ولهذا كان من المحتم أن يطيل يوربيديس فى وصف بشاعة وقسوة موت ضحاياه ، ومن بين هؤلاء الضحايا الذين أهلكتهم ميديا الشريرة كانت ميديا السيدة الطيبة والزوجة الأمينة نفسها ، ونحن نشعر بالعطف على هذه السيدة عندما نجد ضحاياها يساقون إلى هلاكهم على يد تلك القوة الشريرة ، وعندما نرى ميديا نفسها تساق إلى نفسها .

« يقدم يوربيديس لنا هذا المثل عن قصد على أنه محصلة لأفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآثمة أو الزوجة المنتقمة ، وإنما على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية . أو بمعنى آخر يقدمها لنا رمزا لفكرة مأساوية فى فكر يوربيديس ، ودعك مما يجرى على المسرح ، فمع هذا العقلانى لا ينبغى أن ننظر إلى المسرحية التى يجرى تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقية وإنما هى القناع الذى تطل به علينا الفكرة المأساوية ، وينبغى أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجرى بين هذه الظلال ، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفى وراءه يوربيديس أفكاره لما فيها من خطورة تتهدد حياته » وتقدم لنا مسرحية أجاممنون مثلا آخر للبطل ، قريب الشبه من الكستس ، وهما معا يقفان مثلا فريدا فى التراجيديا اليونانية القديمة كلها ، فأجاممنون

كالكستس ليس شخصية مأساوية أرسطوطالية وإنما هو ضحية مأساوية أو شخص مأساوى ، ولنر كيف وصلنا إلى هذا الحكم .

إننا نلحظ أن أيسخيلوس قد عكس الترتيب الزمنى للأحداث فأعاد إلى أذهاننا قصة قتل أتريوس أخاه ثوأستيس وإطعامه لحم بنيه فى الجزء الأخير من المسرحية فحسب ، وأغفله كل الإغفال فى الجزء الأول منها ، بما يذكى فى عقولنا فكرة تميل إلى فهم أجاممنون على أنه كان ضحية للعنة الآباء والأجداد ، وأنه قد ورث أوزار هؤلاء الأجداد عن أبيه ، وها هو ذا يكفر عنها بموته ، على حين عجل بذكر موت أفيجينيا وألح على ترديده .وإبراز الوحشية والقسوة اللتين انطوت عليهما هذه التضحية ، بما يميل بنا إلى الاعتقاد بأن أجاممنون لم يكن ضحية للعنة الأجداد وإنما كان مذنبا تردى فى سقطة « همارتيا » هى عجرفته وتكبره عندما أردى أيلا للإلهة أرتميس فعاقبته بأن دفعت به دفعا إلى الخطيئة عندما حتمت التضحية بابنته حتى ينال بعد ذلك عقابا رادعا بموته على يد زوجته . تقول الأسطورة إن أجاممنون قتل أيلا بريا الإلهة أرتميس ثم راح يتباهى فى تيه وخيلاء بين أترابه بقوته وشجاعته ، ولو أن أيسخيلوس أورد ذكر هذا الجزء من الأسطورة فى مسرحيته لأصبح هذا الكبر والتعالى سقطة فى سلوك البطل يستحق عليها العقاب ولأصبحت الاستجابة لمطالب الإلهة أرتميس بقتل أفيجينيا إثما يدنس يديه خاصة وأن الإلهة الرحيمة قد خيرته بسخاء الكرام بين قتل ابنته أو الرجوع عن

الحرب ، وأنه كان بوسعه أن يعود ويبقى على حياة ابنته وحياة آلاف اليونانيين الذين أكلت الحرب أرواحهم . . غير أن أيسخيلوس قد أغفل عن قصد هذا الجزء من الأسطورة وكانت النتيجة مذهلة ، فى المسرحيتين التاليتين من الثلاثية « حاملات القرابين » و « آلهات الرحمة » يختفى ذكر جرائم أجاممنون كلها ، وفى هذه المسرحية « أجاممنون » يتبين لنا أن الإلهة أرتميس لا تنزل عقابها بأجاممنون لسقطة فى سلوكه وإنما لسبب آخر بعيد عن أجاممنون فى ذاته كل البعد . . لقد كانت أرتميس تضيق بزيوس نفسه ، لا بأجاممنون ، ودعك من الوهم بأن القوى القدرية الوحيدة القادرة على التصدى لزيوس الأيسخيلى هى المتمردون الذين شقوا عصا الطاعة أمثال برومثيوس والمخلوقات السابحة فى دهمة الظلام أمثال الأرينوس (إلها الغضب والانتقام) . فى النشيد الأول من المسرحية تبدو لنا حملة أجاممنون (ومينلاوس) رسالة إلهية أناط بها زيوس إلى هذين العاهلين (٤٠ – ٧٠) : « بأمر من زيوس رحل العاهلان ولدا أتريوس ، بأسطول من ألف سفينة خرج العاهلان من أرض اليونان . . إلخ » (٤٠ – ٤٣) .

من أجل امرأة فاجرة مزواجة أرسل الإله زيوس كسنيوس ، حامى حقوق الضيف والمضيف هذه الحملة لتقتص من بارس الذى خان العهد وأغرى الزوجة على هجر زوجها . « لقد وقعت سقطة شنعاء ، وتلك هى خطة زيوس فى تصويب الخطأ : ليكن الملوك الذين شرعوا فى

هذه الحملة هم رسل العدالة ، خدم يحملون إرادة زيوس » .

وفى الجانب الآخر تقف أرتميس لتحول دون هذه الحملة لأنها تبغض زيوس منذ البداية ، ولأنها حامية الضعفاء وراعية الأجنة ، فترسل ريحا حاسرة تمسك السفائن عن الإبحار. كانت إهانة بارس لمينلاوس مسددة نحو زيوس ، حامى حقوق الضيوف والمضيفين ، وكان انتقام زيوس بهذه الحملة إهانة مسددة إلى أرتميس حامية المدينة والأسرة ، وهنا نلمس تفسيرا معقولا للفأل : النسران هما أجاممنون ومينلاوس سبطا أتريوس ، وأنثى الأرنب الحامل التى مزقها النسران وأخرجا من أحشائها عددا كبيرا من الأجنة هى طروادة بما فيها من مواطنين آمنين ، وموت أنثى الأرنب هى سقوط طروادة ، وليس كما يذهب تومسون من أن الأرنب يرمز إلى الزمن الذى ستسقط بعده طروادة لأن هذا التفسير يغفل حقيقة بيولوجية هامة هى أن أنثى الأرنب لا تضع بعد حمل عشرة شهور أو حتى عشرة أسابيع . لهذا نجد الإلهة أرتميس غاضبة على زيوس (تبغض كلبى أبيها المجنحين) وتأبى على النسرين نصرا يسلباه دون حق . (١٤٠ - ١٤٤) .

« الربة الرحيمة أرتميس تكره كلبى أبيها المجنحين ينهشان الأرنب بصغارها فى أحشائها وتبغض تلك الوجبة الدامية (١٤٦ - ١٥٠) أيتها الربة الرحيمة ، حامية الأشبال الضعيفة من آبائها الأسود الضارية وحامية الرضيع من ذويه الوحوش ، نضرع إليك أن يتحقق كل خير وأن

يندحر الشر ويستقيم الخطأ فى هذا الفأل » ولأن الربة الرحيمة حامية الضعفاء تبغض أن تكتوى المدينة بويلات الحرب فتثكل الأمهات أبناءها وتضع الحيوانات أجنتها وتهيم الطيور وهى على أفراخها ، فقد أرسلت الريح تحسر الأسطول لتدرأ هذا الدمار ، وستفلح فى ذلك . أو فليدفع أجاممنون ثمنا باهظا يأباه على نفسه كل صاحب مروءة وشهامة . يجرى هذا على الصعيد الإلهى ، « غير أننا من ناحية نلمح أن الحملة قد اتشحت بمظهر آخر هو المظهر الإنسانى ، عندما يعود أجاممنون يقول له الكورس (٧٩٩ ومابعده) « عندما كنت على أهبة الاستعداد لهذه الحملة لا أخفى عليك أسقطك من عينى فلم أكن أرى آنذاك أنه من الحكمة فى شىء أن تسعى إلى استرداد عاهرة جسورة ، وأن تدفع ثمنا لهذا أرواح الرجال ، ولكن الآن مادمت قد أحرزت النصر فلا بأس وحسن كل ما ينتهى على وجه حسن ، ونفس هذا الأثر يبتعثه فينا حديث الكورس من قبل (٤٤٥ وما بعده) عن الحملة التى أطعمت الموت أرواح أعظم أبطال هلاس من أجل زوجة رجل آخر ، من أجل امرأة مزواجة عاهرة جسورة . ومن ناحية أخرى لا نلمح أثراً لإدراك أجاممنون أنه يحمل رسالة إلهية من زيوس ، أما كان الأحرى به إذن أن ينزل عن عمياء رغبته فى تدمير طروادة فيحقن بذلك دماء أبطال هلاس ويبقى على فلذة كبده ؟ لقد تنبه أيسخيلوس إلى أن صعوبة الموقف وقسوة الاختيار ستذوبان فى ميوعة سهولة التراجع ،

ولذلك يلجأ سريعا إلى استعمال كلمات ذات إيحاءات هائلة ليقوى قضيته ويبرز حتمية الموقف الحاسمة ، فيجعل أجاممنون يعبر عن استحالة التراجع وتركه الأسطول مستخدما كلمة « ليبوناوس » بمعنى « ترك الأسطول » وهى كلمة قريبة فى نطقها وفى مخارج حروفها من كلمة « ليبوتاكسيا » -- الفرار من الخدمة العسكرية -- وهى جريمة شنعاء تجلب الذل والعار ، ولهاتين الكلمتين أصل واحد اشتقتا منه ، ولاشك أن من يسمع أجاممنون يعبر عن فكرة ترك الأسطول بهذه الكلمات سيدرك قسوة وصعوبة اختياره . غضب أرتميس إذن بسبب فعلة كان أجاممنون بصددها ، ولا ذنب له فيها لأنها رسالة السماء إليه ، وليس بسبب جريمة اقترفها من قبل وتتطلب تكفيرا عنها . . فلماذا طلبت منه هذا الثمن الفادح ليترك الأسطول ؟ كان أيسخيلوس لا يجيب بالكلمات ، وإنما كبندار وسوفوكليس وشكسبير أيضا -- يضع المواقف إلى جوار بعضها البعض بطريقة صارخة « فسفك الدماء دون حق الذى سيلطخ يدى » أجاممنون حين يقتل ابنته يعادل تماما سفك الدماء دون حق الذى سيدنس يديه إذا استمر فى هذه الحرب ومن أجل امرأة عاهرة . . لقد أنيط به قيادة هذه الحملة التى ستجهز على أرواح بريئة لا حصر لها . . حسنا إذا كان محتما عليه أن يفعل هذا فلتكن أول روح بريئة يقضى عليها من عندياته ، وليقع على كاهله تبعات عمله » لم تقتل كلوتيمنسترا زوجها أجاممنون إذن لما ألحقه بها من أذى فحسب ، وإنما لجرمه فى حق اليونان بما أهلك من

أبطالها وفى حق طروادة بما أذاق أهلها ودمر معابدها ، وقد ورد حكم صريح : « الآلهة لا تغفل عن مريقى الدماء » لسوف تصب الآلهة جام غضبها على أجاممنون على ما أراق من دماء ، ولسوف تكون كلوتيمنسترا هى وسيط الآلهة لإجراء هذا العقاب ، وباعثها على ذلك ببساطة هو الانتقام لابنتها يعضده فجأة إهانة جديدة هى كساندرا ، ولكن لأن التضحية بأفيجينيا كانت بمثابة الرمز إلى كل الدماء التى أريقت فى الحرب ، فقد كانت هى السبب الرئيس ظهر تحت تأثيره السبب الآخر.

« أنا شبح القتيل الذى أطعمه أتريوس أتى منتقما فى صورة امرأة » .

كان أجاممنون إذن ضحية لنزاع بين إله وآلهة ، وهو ضحية مأساوية أكثر منه شخصية مأساوية أرسطوطالية ، لأنه لم يقترف إثما بإرادته ولكنه كان مسوقا إلى كل ما فعل . ودماره ، لا يأتيه من خلال خطأ « همارتيا » تقوده إلى هذا الدمار حسب مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما كان ضحية لإرادة الآلهة من ناحية وللعنة الأجداد كما عبر أيسخيلوس عن سبب دماره فى النهاية ، وهما لا تتعارضان ، لأن لعنة الأجداد قد نزلت على أجاممنون فى هذه الصورة التى جعلته يبدو ضحية للآلهة ، ولو أن أيسخيلوس قد جعل من غطرسة أجاممنون حين قتل لأرتميس أيلها سببا فى دماره لتغيرت المسرحية كلها ، ولأصبح خطوه الماثل فى عجرفته وتباهيه بقتل الأيل هما السقطة « همارتيا » التى تقود حياته إلى الدمار ، ولأصبح أجاممنون بطلا مأساويا تقليديا يخضع لمواصفات أرسطو وليس

ضحية مأساوية ولهذا أهميته .

لقد أراد أيسخيلوس بهذا الإلماح أن يقول : لقد كان أجاممنون ورعا تقيا ، أطاع الآلهة فكان خير رسول . وتجشم ما تجشم من تضحية بروح ابنته من أجل قوميته وشرف بلده . فلماذا تنتهى حياة ذلك الرسول الأمين هذه النهاية المزرية على يد امرأة ؟ . . إن الآلهة التى أرسلته عجزت عن حمايته . .

وهذا التشكيك ما كان بوسع أيسخيلوس أن يجهر به فى عصر عرف الحرية السياسية ولكنه وصل بالقهر الدينى مداه . .

إنها على أية حال بداية خطوة حاول بها المسرح اليونانى أن يشق أول الطريق للنهوض برسالته فى مواجهة العصر . ولنر الخطوات التالية فى نماذج من جاءوا من بعد أيسخيلوس .

سوفوكليس وأويديبوس

(أ) البناء الدرامى للمسرحية :

عند النظر إلى البناء الدرامى لعمل من الأعمال نحن* -- كمتلقين -- نتأمل ذلك البناء ونحاول اكتشاف مقوماته والحكم عليه ويتم كل ذلك من خلال علاقة خافية -- لانكون مدركين لها فى أغلب الأحيان -- تربط بيننا وبين العمل الفنى ، قد تفتر تلك العلاقة حتى لاتعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا أو عدم الرضا عن النحو الذى يقام عليه ذلك البناء ، ولكنها أيضاً قد تكون علاقة حميمة وقوية تصل إلى حد العلاقة الشخصية بيننا وبين الشخوص -- خاصة البطل باعتباره أبرز الشخوص وأكثرهم استحواذاً على مشاعرنا . .

وفى أويديبوس تبدأ المسرحية وتبدأ معها منذ اللحظة الأولى علاقتنا بالبطل ، وهى هنا علاقة ديالكتيكية من نوع فريد ، وهى طوال الوقت تتخذ مساراً معاكساً للمألوف وتمضى تدريجيًّا فى ذلك الاتجاه المعاكس كلما تطور الحدث وخطا البناء الدرامى خطوة جديدة .

فى المسرح اليونانى تبدأ علاقتنا بالبطل ، وهو العارف ونحن

* نحن ، أو نا ضمير الملكية هنا تشير إلينا باعتبارنا مشاهدين آثينيين ، عندنا ذلك الجانب من المعرفة التاريخية عن موضوع المسرحية ولكننا لم نقرأها بل نشاهدها لأول مرة .

الجاهلون . البطل منذ البداية مبيت النية وعاقد العزم وعارف بالمصير ، أما نحن فلا نعرف ما الذى يدور برأسه وماذا هو مقدم عليه وأى مصير سيلقى ، وجهلنا بما يعرف البطل هو الذى يشدنا إلى المسرحية ، وكذلك النحو الذى تعطى لنا عليه تلك المعرفة تدريجيًّا مع نماء الحدث الدرامى وتطوره ، بحيث تتكشف الأحداث تدريجيًّا لا دفعة واحدة ، وتتجلى الشخوص وتتشكل مواقفها النهائية مع المضى مع المراحل المتطورة بعضها عن بعض من الحدث الدرامى . وسوفوكليس شديد الوعى بسيكلوجية المشاهد ، ويعرف هذه العلاقة ، ويدرك مدى قلقنا وشغفنا إلى المعرفة ، ويستفيد بخبرته عنا كل الفائدة فلا يعطينا ما نشاء هكذا ببساطة ، ولكنه لابد أن يعذبنا أولاً قبل الوصول ، دافعاً بنا إلى نهاية الدرب عبر مسارب ومتاهات ورحلة شك طويلة ، إنه لا يتملق ذكاءنا ، ولايداهن مشاعرنا بحيث نفكر فى الشىء ثم سرعان مانجده يتحقق أمامنا فيرضى ذلك فينا الإحساس بالتحقيق والاطمئنان على ذكائنا الذى لاشك فيه ، ولكنه -- أى سوفوكليس -- يضع نفسه فى منازلة تحد معنا دائماً ، ولايسعى إلى الانتصار علينا من خلال تزلف رخيص وإنما من تحد سافر شريف ، وهو الأقوى دائماً . . . لأنه يخيب علينا توقعنا ويحاصرنا بالشك فى قدراتنا على الحكم حتى نستسلم ، فلا يواجهنا بصراع بين حق واضح وباطل ظاهر فيسهل الحكم وينتهى الأمر ، وإنما يواجهنا بصراع بين حق واضح وحق ظاهر فلا نعرف إلى أين ننحاز . هكذا نرى قطبى

الصراع فى أنتيجونا . أنتيجونا تدافع عن قانون السماء وهى على حق تماماً . وكريون يدافع عن قانون المدينة وهو على حق تماماً . فإلى من ننحاز؟ وهو لايتركنا عند هذا الحد وإنما يتركنا ننحاز إلى كريون لحظة ليفاجئنا بأننا لم نكن على حق . فننحاز من جديد إلى أنتيجونا لكنه يعود مرة أخرى ليفاجئنا أننا أخطأنا للمرة الثانية . وهكذا يدور طوال المسرحية يميناً أو يساراً فى متاهات مظلمة . ويمضى إلى الأمام حينا ثم يرتد إلى الوراء ونحن مستبسلون له غير قادرين على الانفصال عنه . وهكذا أيضاً يظل الوتر الدرامى قائماً مشدوداً طوال المسرحية .

وفى أوديبوس تصل هذه الرغبة فى تحدينا عند سوفوكليس ذروتها فيبدأ علاقتنا ببطله بداية عكسية مقلوبة ، فهنا البطل ليس هو العارف ونحن الجاهلون ، وإنما نحن العارفون وهو الجاهل ، وأبعد من هذا ، أوديب هو البطل الجاهل الذى يدعى العلم بكل شيء ، ذلك العلم والذكاء اللذان مكناه من أن يكون تورانوس أو حاكماً مطلقا ، على حين أنه فى الحقيقة هو الجاهل الوحيد ، ونحن العارفون للحقيقة والمدعون الجهل . وكأن سوفوكليس يقول : أتحداكم وهاأناذا ألقى بسلاحى أرضاً ، وإن كان ما يشدكم إلى فنى أنكم لاتعرفون وترغبون فى المعرفة فها أنتم عالمون بما يجهله بطلى . مع ذلك فإن انتباهنا إلى البطل لايغيب لحظة ، بل لقد حققت هذه المسرحية نجاحاً – بشهادة عصرها ، وعصرنا أيضاً – جعل منها المثل للتراجيديا فما هو السر؟

مرة أخرى فى « ميديا » يوربيديس ، نحن – جمهور المشاهدين الأثينيين – نعرف قصة هذه السيدة معرفة عامة من الأسطورة ولكننا جاهلون بالذى ستفعله هذه السيدة ، أو بالذى سيجعلها يوربيديس تفعله ، قد يتركها تحمل صغيريها وترحل ، وقد يدفعها إلى انتقام مريع ، أما ميديا – البطلة – فمنذ اللحظة الأولى تعرف من هى وماذا ستفعل بالمضبط ، بل وتعرف عواقب ذلك ، والكورس – وهو نخبة مختارة منا – يبدى تخوفه الذى هو تخوفنا ولكنه – مثلنا – لايعرف ماذا ستفعل هذه السيدة ، وبالتدريج تزداد ميديا إفصاحاً وعلى قدر محسوب ، ونزداد بدورنا معرفة بنفس القدر الذى تنجلى به الشخصية . وهنا يكون لكل حدث فرعى قيمته فى الكشف والتنوير وبالتالى فى مد الخط الدرامى إلى مرحلة أبعد . . .

وفى « أنتيجونا » سوفوكليس أنتيجونا عارفة بواجبها . واعية بما أضمرت . بصيرة بمستقبلها . ثم هى لا تلبث أن تفصح عن سريرتها . وكذلك كربون .

وفى « إلكترا » تبدأ البطلة باستصراخ الآلهة للانتقام ، وتعلن عزمها على ذلك الانتغهم الذى دونه كل حياتها . .

وفى كل هذه الأمثلة وغيرها – مرة أخرى – للحدث قيمته فى تنويز الشخصية وفى تبصير المشاهد . . .

أما فى أويديبوس « فقيمة الحدث قيمة عسكية لأنه بدلاً من أن ينير

الشخصية فانه ينير المشاهد العارف ، وبدلاً من أن يبصر المشاهد الجاهل فإنه يبصر الشخصية الجاهلة ، وبالتالى فإذا كان البناء الدرامى فى الأمثلة السابقة يبدأ من القاعدة لينتهى عند الذروة ، فهو هنا يبدأ من الذروة لينتهى عند القاعدة ، الأول يبدأ من قاعدة جهل المشاهد ليتصاعد إلى ذروة معرفته ، والثانى يبدأ من ذروة جهل البطل ليهبط إلى قاعدة معرفته ، أو بمعنى آخر يبدأ من قمة جهل العارف ليهبط إلى قاعدة يقين الجاهل ، ومن زاوية أخرى يتبادل البطل والمشاهد المراكز ، ويصبح البطل مشاهداً ينجلى عنه بالتدريج جهله ، ويصبح المشاهد بطلاً عارفاً يفضى بالتدريج بمعرفته ، ومن هنا تتحول قيمة الحدث بالنسبة للمشاهد ، فى الحالات الأولى تتحول عن المشاهد وتظل لها نفس القيمة ولكن بالنسبة للبطل الذى هو المشاهد الجديد لأنها تكشف له بالتدريج شخصية المشاهد العارف .

ورب قائل يقول : إذا كانت علاقتنا فى هذه المسرحية بالبطل تبدأ حيث ينبغى أن تنتهى ، تبدأ بالمعرفة التى نسعى إليها . فما الذى يشدنا إليها ؟

والإجابة عن هذا السؤال تضعنا فى مواجهة المعادلة الصعبة التى يضعها سوفوكليس : المعرفة هى الجهل على نحو من الأنحاء ، والجهل هو المعرفة ، وحل هذه المعادلة هو الذى يشدنا إلى المسرحية ، وهذا الحل هو الخيط الدرامى فى هذه المسرحية ، وتركيب الحل على نحو منطقى أو صياغة ذلك الحل هو البناء الدرامى فيها وهو ما يشدنا إليها ، ولنر

كيف يتم ذلك مثلما فعل سوفوكليس فى هذه المسرحية حيث بدأ بداية معكوسة فلنبدأ أيضاً بداية معكوسة لنقول محصلة المعادلة أولاً ثم نرى بعد ذلك تركيب حلها. أما المحصلة فهى :

أولاً : بالنسبة للمشاهد :

١ – نحن نعرف أن ذا القدم المتورمة هو أديب بن لايوس وأن هذا القاضى هو المجرم.

وهذا المخلص هو سبب البلاء.

وهذا الحاكم المطلق هو الملك الوريث

وهذا الباحث هو موضوع البحث

وهذا العارف هو الجاهل ... إلخ

٢ – ولكننا لانعرف كيف تعرف القاضى على المجرم؟

وكيف وجد الباحث فى نفسه ما يبحث عنه؟

وكيف يعرف العالم أنه الجاهل؟

٣ – إذن نحن نعرف أن ... ولانعرف كيف ..

٤ – إذن معرفتنا هى نصف معرفة أو معرفة ناقصة.

٥ – وبما أن الجهل معرفة ناقصة.

٦ – إذن معرفتنا الناقصة جهل.

٧ – إذن نحن – العارفين – جهلاء (على نحو من الأنحاء)

ثانيا : بالنسبة للبطل .

١ -- ذو القدم المتورمة يعرف أنه حكيم رفعته الحكمة إلى العرش.
وهو يعرف أنه كان دائماً المنقذ والمخلص .
وهو يعرف أنه تورانوس ، حاكم أهلته لذلك كفاءته .
ويعرف أنه سيمسك بالمدنس الذى يهلك المدينة .
٢ -- ولكن هذه المعرفة أحادية الجانب تتعارض مع معرفتنا له .
٣ -- إذن هى معرفة تأتى من الداخل ولاتؤكدها الحقيقة من الخارج.
٤ -- إذن معرفته نصف معرفة ، أو معرفة ناقصة مهما كانت ثقته بها .
٥ -- وبما أن الجهل معرفة ناقصة .
٦ -- إذن معرفته الناقصة جهل .
٧ -- إذن أوديبوس -- العارف -- جاهل (على نحو من الأنحاء)
هذا كله من ناحية ، وعلى الناحية الأخرى :

عندما تتكشف الحقائق ويدرك أوديبوس العارف أنه حقيقة جاهل لم يكن يعرف ، وبعد أن يستوعب الدرس ، ينطق وهو على يقين من جهله فإذا بنطقه نبوءة -- قمة المعرفة . (أوديبوس فى كولونا) هنا يصبح الجهل قمة المعرفة . . .

هذه هى محصلة المعادلة ، ولكن كيف يصل إليها سوفوكليس ؟
هنا نتوقف لحظة لنلتقط ملاحظتين على جانب كبير من الأهمية :

أولا : إن مسرحى «أوديبوس» لأنها تقوم على هذه المعادلة فهى لذلك -- كما شاء شاعرها أن تكون -- مسرحية أحادية المصير ، بمعنى أننا فى غيرها من المسرحيات نرى أن النسيج الدرامى موزع بين أقطاب مختلفة -- فى (ميديا) مثلاً هناك (ياسون) الذى حدد اتجاهه ومستقبله وهويرى أن عليه أن يدعم ذلك المستقبل بزواجه من جلوكى ابنة كريون وفى هذا الاتجاه يسير ، وهناك ميديا التى كانت تحلم باستقرارها مع الحبيب والتى لم يعد أمامها إلا الانتقام ، وهناك كريون الملك والفلك الذى يدور فيه ، وجلوكى والفلك الذى تدور فيه ، بمعنى آخر هناك جمع من الشخوص ، لكل فلكه الخاص الذى يدور فيه حول نفسه ولكنهم جميعاً فى دورانهم حول أنفسهم يتحركون فى دائرة حول محور واحد هو الشخصية الرئيسية ، وكأنهم مشدودون إليها كل بخيط خاص . . . ، ياسون خيطه أنه زوج لميديا وجلوكى خيطها أنها منافسة لميديا وكريون خيطه هو خوفه من ميديا ، وبالتالى فإن هذه الشخصيات جميعاً فى دورانها فى فلكها وفى حركتها حول المحور تتقاطع خيوط مصائرها وتلتف حول بعضها البعض وتتشابك وتتعقد بما يشكل النسيج الدرامى ، ثم تعود كل تلك الخيوط مرة أخرى إلى الاستقامة التى تأتى مع الحل فى نهاية المسرحية ، تموت جلوكى وتتوقف عن الدوران ويستقيم خيطها ، ويموت كريون ويتوقف عن الدوران ويستقيم خيطه ، ويتوقف ياسون فى مواجهة عجزه . ويستقيم خيطه ، وتطير ميديا فى فرارها

ولايصبح ثمة محور وينتهى الأمر.

وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة لأنتيجونا فى مسرحية (أنتيجونا) والفلك الذى يدور فيه كريون ، والفلك الذى يدور فيه هيمون إلى آخر الأمر.

ولكن فى (أويديبوس) أوديب هو المحور وهو الفلك وهو يدور حول نفسه ، وهو فى فلكه مشدود إلى نفسه فى المحور ، وليست هناك مصائر أخرى تتقاطع وتتشابك وتتعارض مع مصيره إنما هو وحده الذى يحوم من بعيد حول نفسه فى البؤرة ، وعندما يقترب من نفسه خارجاً من فلكه إلى محوره ومصطدماً به ينتهى الأمر. منذ البداية هناك شعب يبحث عن الخلاص ، وأوديب حاكم ، ومخلص يبحث معهم عن نفس الغاية ، يطارد الهارب المجهول . هذا الهارب المجهول هو وحده الذى يتعارض مصيره مع مصير أوديب ، ويظل ذلك الفار الذى لم يرفع عن وجهه النقاب دائراً حول محور ثابت هو أوديب ، ومشدوداً إليه بخيط المعاداة ، الفار يحوم من بعيد والمحور ثابت ، وكلما دار ذلك دورة التف الخيط حول المحور لفة ، واقترب ذلك المشدود بالخيط خطوة وضاق محيط الفلك مسافة ، وهكذا . . ويظل هذا فى دورانه وهذا فى ثباته والخيط فى قصره المستمر والفلك فى ضيقه حتى تأتى لحظة فى النهاية يلتف الخيط كله حول عنق أوديب ويصطدم المجهول بالمحور فيدور به دورة واحدة أو دورتين فى فلك واحد ملاصق للمحور ، ومن ثم يصبح الفلك هو المحور والمحور فلك للاثنين للحظة ، ثم يتلبسه ويصبح هو هو

ويكفان عن الدوران وينتهى الأمر ، هذا هو ما أعنيه بأن مسرحية أويديبوس مسرحية أحادية المصير وهذه هى الملاحظة الأولى ولها أهميتها فى البناء الدرامى للمسرحية .

ثانياً : الملاحظة الثانية أن النص فى لغته الأصلية — اليونانية القديمة — يكشف عن دور للغة غاية فى الأهمية فى البناء الدرامى لهذه المسرحية فسوفوكليس قد استخدم الجناس والطباق والاستعارة بكثرة غالبة وأسند إليها دوراً بالغ الأهمية . فهو قد لجأ إلى حيل من مثل : أن يسأل أحدهم : ولكن كيف لنا أن نعرف من هو القاتل ؟ فيرد أوديب مثلا بكلمة يونانية ، المقطع الأول فيها معناه « أنا » كذلك استخدم كلمات تدل على القتل أو الخيانة أو الغدر أو الهلاك تنتهى بنفس المقطع الذى يبدأ أو ينتهى به اسم أويديبوس ، ولكن وبرغم خطورة اللغة ودورها فى هذه المسرحية — لاحيلة لنا فى الاستفاضة فى ذلك واللغة اليونانية القديمة ليست فى منطقة اهتمام قارئ هذا الكتاب فى الغالب وإذن فلنبدأ من جديد مرة أخرى . .

يقول أرسطو : وأهم هذه الأجزاء (أجزاء المأساة) هو تركيب الأفعال ، لأن المأساة لاتحاكى الناس بل تحاكى الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل ، لاكيفية وجود ، والناس هم ماهم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، ولذا فالأشخاص لايفعلون ابتغاء

محاكاة الأخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية فى المأساة ، والغاية فى كل شىء أهم ما فيه .

وفضلاً عن هذا ، فلا توجد مأساة بغير فعل ، ولكن توجد مآس بغير أخلاق .

ويؤكد على قيمة الفعل والخرافة أكثر من مرة فيقول : « ولو برع المرء فى تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلال الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، إذْ يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال .

وفى « ميديا » نجد أن تعارض المصائر والأخلاق واصطدامها التدريجى ينسج كلمة الخرافة أو الحكاية ، وهذا النسيج لايتم ما لم تكن هناك تلك الأطراف أو الأقطاب المتصارعة — ميديا — ياسون ، وكريون ، إلخ .

وفى « أنتيجونا » يتم ذلك النسيج من تعارض مصير وأخلاق كل من أنتيجونا وكريون .

أما فى أوديبوس فليس ثمة إلاّ هو فى مواجهة المجهول ، أحدهما قطب ماثل والثانى وهمى ، فكيف يتم ذلك النسيج الذى يشكل الخرافة ؟

ومرة أخرى ، فى ميديا تنسج الخرافة من ذلك التشابك الذى يؤدى

إليه اختلافات الأفعال والأخلاق بما يفضى فى النهاية إلى تتويج الخرافة بذروة الحدث ، هكذا تبدأ « ميديا » بالرغبة فى الانتقام ، وتبدأ « أنتيجونا » بالتصميم على دفن أخيها وتنتهى بدفنه وتبدأ « أجاممنون » بتدبير إغتياله وتنتهى باغتياله ، وتبدأ إلكترا بالتصميم على الانتقام وتنتهى به ، وهكذا . .

هذا التتويج هو ذروة الحدث ، وقمة الخرافة ، وهو ما يصبح خطيئة البطل أو سقطته التى يستحق عليها الدمار — حسب مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولايتأخر ذلك الدمار — العقاب — كثيراً . . تموت أنتيجونا ، يهلك كريون ، ينفى أورسيتس ، تموت فيدرا ، يموت هيبوليتوس ، تهلك ميديا وإن هربت ، لأنه فرار الهلاك بعد أن فقدت الوطن والزوج والابن ، وهكذا ، وهذا الدمار — وهذا مهم للغاية — يأتى البطل ، حسب مبدأ الضرورة والاحتمال من الخارج حتى فى الحالات النادرة التى ينتحر فيها البطل إذ ينتحر مجبراً — كخوف فيدرا من الفضيحة — وذلك حتى يكون العقاب عبرة كافية .

ولكن فى « أوديبوس » ما الخرافة ؟ وأين المصائر التى تنسجها وتدفع إلى ذروة الحدث فيها ؟

إن سقطة البطل تتم قبل بدء المسرحية ثم يستعاد ذكرها — بأثر رجعى — مع التعرف ، مع ذلك تبقى الحقيقة ، إن سقطة البطل لم تكن ذروة حدث تشكله الخرافة وتفضى إليه ومن ثم يمكن القول إن

« أويديبوس » قد خلت من الخرافة على نحو ما ، ولم تتضمن الأحداث سقطة البطل لأنها سابقة على المسرحية ، وكذلك - بالتالى لا يأتى دمار البطل وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ولايأتيه من الخارج ، من قرار تتخذه بشأنه الآلهة ، وإنما هو الذى يقرر لنفسه عقابه ويجريه على نفسه وكأنه - وهذا هام للغاية كما ذكرت - مازال يواصل تصوره لنفسه أنه إله ، كان يدعى الألوهية فى تضخيمه لحجم نفسه ، وهاهوذا يدعى الألوهية ولكن فى معاقبة النفس ، وإذن - وقد دخلت المسرحية من الخرافة - بدلالتها التقليدية وخلت من تجسيد فعل الهمارتيا ، وخلت أيضاً من الدمار الذى يأتى عقاباً من الخارج - أقول إذن والحال كذلك هل نقول بأن هذه المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية ؟ أم أن هناك تصورا آخر وقياسا آخر ؟

والإجابة على هذا ستكون أحد الافتراضين ، فإذا افترضنا أن المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية كان هذا حكما نهائيًّا عليها ولايتبقى ما يقال ، وفى هذه الحالة علينا أن نبحث عن السر فى ثناء أرسطو عليها . وإذا افترضنا أنها لم تخرج على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية -- وهذا هو الأرجح إذا لم نغفل رأى أرسطو فيها -- فعلينا أن نغير الزاوية التى نقف فيها إزاء المسرحية ونعيد النظر إليها من زاوية جديدة أخرى .

ومن الزاوية الجديدة نستطيع أن نرى فى المسرحية خرافة ، ليست

د :

هى حكاية الابن الذى قتل أباه وتزوج أمه ، فهذا جزء سابق من تاريخ الشخصية لا يعنينا إلا بقدر ما يلقى من ضوء الماضى على حاضرها ، وإنما هى حكاية إنسان تعيس فى مواجهة قدره وعجزه فى مواجهة المجهول ، وفى مواجهة نفسه ، ثم انكساره مع بشاعة الاكتشاف ، وهذا الاكتشاف هو ذروة الخرافة ، وهو قمة الحدث ، أو الحدث القمة ، وسنرى أنها لم تخل من السقطة أو الهمارتيا ، ولكنها ليست الهمارتيا فى حق الآلهة والتى تنطوى على دنس سفك دماء الأقارب ، ولكنها تسحب من الدين لتضاف إلى الأخلاق ، هى همارتيا انتهاك قانون أخلاق للقرن الخامس ق . م . يقول لاتفرط فخير الأمور الوسط ، وتذكر أنك لست إلها ، وسنرى أيضاً أن دمار البطل يأتيه من خارجه وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولكنه لا يأتى مفروضا من قوى غيبية وإنما هو مفروض من ذلك القانون الأخلاقى .

ترى ماتلك الزاوية الجديدة التى نطل منها والتى تتغير منها رؤيتنا على هذا النحو ؟

هذه مسألة تضاف لحساب المضمون الذى تحمله المسرحية أكثر مما تضاف لحساب الشكل ، إن كانت تبرز واضحة من خلال علاقة التلاحم الحميم وبين الشكل والمضمون ، وهى المحور الثانى الذى دار حوله الحديث فى الجزء التالى من هذا الفصل .

(ب) أويديبوس فى إطار عصرها :

المتأمل للتراث اليونانى القديم لا يكاد يبدأ سياحته السريعة مع ذلك التراث حتى تستوقفه بين لحظة وأخرى حيرة تنهض إلى الوجود أمامه من قاع هوة سحيقة تفصل ما بين ثيولوجيا العصر القديم وبساطته - أو إن شئت فقل سذاجته ، وبين سمو الفكر كما تتبدى فى النماذج الجمالية التى أبدعها الإغريق فى الفن والأدب ، وكما يعلن عن نفسه فى الفلسفة والتاريخ والعلوم الطبيعية . وثمة أمثلة كثيرة على سطوة الوجدان اللاهوتى العام كإدانة سقراط الذى دعا إلى التوحيد . وإدانة أناكساجوراس بالإلحاد ، وإدانة بروتاجوراس لمجرد أنه ضبط يقرأ كتاباً عن الآلهة بصوت مسموع فى منزل يوريبيديس فأحرق الكتاب وفر بروتاجوراس ليلقى بنفسه إلى البحر ، وفى المقابل هناك أمثلة كثيرة بدءاً من روائع المسرح وإنجازات الفلاسفة والسفسطائيين العظام . وما حققه الفن الإغريقى والعلوم الطبيعية وغيرها بما يشير إلى أن موقف الكتاب إزاء ثيولوجيا عصره لم يكن موقف الراضى المستسلم وإنما موقف الثائر المصلح وإن كان ذلك قد تم من خلال استخدامه للرمز والإيحاء والتجميل لا من خلال القصد المباشر.

ولا شك أن نظرة شمولية إلى القرن الخامس ق . م . تؤكد هذه الحقيقة ، ولنر ذلك من خلال « أويديبوس » :

كان العصر الذى شهد رائعة سوفوكليس « أويديبوس » يشهد صحوة فكرية هائلة قامت على أكتاف السفسطائيين العظام ، بالرغم من أن كثيراً من مؤرخينا اليوم يتحدثون ، وكأن الجهد الروحى العظيم الذى خلق حضارة القرن الخامس ق . م . كان نوعاً من الثرثرة العمياء والمغالطات الفكرية . عرف ذلك العصر أرستيديس العادل ، وديموديكوس الطبيب العليم ، وهيكاتايوس الذى صور كل الأرض وحدد عليها مواقع البلدان والأنهار والمسافات بينها وبروتاجوراس — أوفيثاغورس — الذى اكتشف أسرار الأرقام ووضع قوانين المجتمع المثالى ، وأناكساجوراس أول من قال بأن سطح القمر مظلم وأنه يعكس ضوء الشمس ولكنه لا يضىء . وعلل ظاهرة الخسوف والكسوف ، والذى قال بأن الشمس ليست إلها ولكنها كتلة صخرية أو جزء ملتهب من الأرض . والذى حاول أن يصوغ نظرية الذرة فى شكل لعب دوراً خطيراً فى تطور العلم الحديث . وقال بأن المادة لا تفنى ولا تستحدث ولكنها تتركب من عدة عناصر . وأنها تندمج أو تنشطر . وقال أيضاً بأنه ثمة نظام للكون يحكمه العقل أو « النوس » وشرح حقيقة الهواء ونفى فكرة الفراغ أو الخواء . وعرف ذلك العصر أيضاً مجادلات حول التفرقة بين الطبيعة والعرف كما شهد بروتاجوراس الذى كان أستاذاً ضليعاً فى اللغة والنحو ومعلماً للخطابة والذى أطلق صرخة الشجاعة فى التشكيك فى الآلهة قائلاً : « أما عن الآلهة فلا حيلة لى لمعرفة هل هم حقا موجودون

أم لا ؟ ، فإن الحجب التى تستر المعرفة كثيرة منها الظلام الذى يتسربل به الموضوع ، وقصر عمر الإنسان . . » ، وشهد العصر أيضاً كثيرين غير بروتاجوراس من الذين شككوا بشكل أو بآخر فى وجود الآلهة وإن كانوا أسعد منه حظا لأنهم لم يلقوا مصيره ، ولكن بروتاجوراس الشجاع هو الذى وضع قانون العصر : « الإنسان هو مقياس كل شىء » وحقيقة الشىء هى ما يعنيه لكل ، العسل حلو عند المعافى ، والعسل مر عند مريض الصفراء ، ومعرفتنا دائماً تفيض ، وهى نتيجة لضربات إيجابية فوق إدراك سلبى ونتيجة لذلك سيظل هناك دائماً فى كل قضية الـ « مع » والـ « ضد » ولن تنجو من تجاذب الطرفين قضية من القضايا .

ولعل عظمة هؤلاء الفلاسفة أو السفسطائيين ليست فى صحة نتائجهم فحسب ، وإنما لا شىء يعدل عظمتهم فى الريادة ، وفى الجرأة فى طرح أفكارهم التى حملت معها النور والحرية لتتلمس طريقها لأول مرة إلى عقل الإنسان غير هيابين من سطوة العقائد والتقاليد القديمة ، دائبين فى البحث عن الحقيقة ، ناشدين خلق الجمال ، متطلعين إلى ترقية الحياة الإنسانية .

هذا هو العصر — فى إيجاز شديد — الذى شهد روائع التراجيديا اليونانية القديمة ، وهؤلاء هم بعض فرسانه الأجلاء ، ومواقفهم الشجاعة من الدين والذين تراوحت مواقفهم بين التصريح والتلميح ، ولا شك أن الذين أضرت بهم رغبتهم فى رفعة الدين قليلون ، وأنهم

عارفون أن ليس من قدر البشر أن يقدم إنسان مثل هذه الخدمة الجليلة إلى الناس دون أن ينال حظه من العقاب الأليم ، وجزاء له على ما اقترفت يداه من خير ، ولقد أفلح هؤلاء الأفراد القليلون فى إغراء جماعات من الناس ، إلى حين ، على أن يقدموا المنطق والمثل العليا على غرائز القطيع الأكبر ، وهم عارفون أن لابد أن يرتد عليهم القطيع -- إن عاجلاً أو آجلاً -- ليدوسهم . ولكن إلى جوار القلة كانت هناك كثرة -- ربما أكثر حكمة -- استطاعوا أن يقولوا كل ما أرادوا ، وأن يفلتوا من غضبة القطيع . أفلا يدعونا هذا إلى قراءة جديدة لروائع التراجيديا القديمة لتلمس الإيحاءات والإيماءات لتتعرف على قيم جديدة فيها ؟ وهل يمكن أن يكون هذا هو حال فرسان العصر الرواد ، وأن يكون لعباقرة المسرح حال فريد لهم وحدهم ؟

إننا مع سوفوكليس ، صاحب أوديبوس ، نراه فى أنتيجونا « يردد حكمة العصر -- لا تفرط » فخير الأمور الوسط فى وضعه المبدأ الأخلاقى فوق قانون السماء وأيضاً فوق قانون المدينة الذى هو أعظم ما حققه اليونانى . فأنتيجونا التى دافعت أعظم دفاع عن الآلهة ، عجزت الآلهة عن حمايتها من الدمار فى النهاية ، وكان موتها هو العبرة والدرس لمن يكسر بصلفه ذلك المبدأ الأخلاقى ، وفى نشيد الإنسان الذى يلقيه الكورس فى أنتيجونا نجد مقابلة بين إنجازات الإنسان وبين الآلهة تصل ذروتها حين يقول الكورس إن الإنسان قد شق بطن الأرض التى هى

إلهة ، غير أن ذكاءه وافتتانه لا يطيعانه دائماً ، فهما إن أعاناه على إدراك الخير فقد يوقعانه فى الشر . وإذن فالدمار لا يأتى من التصدى للآلهة وإنما من تجاوز الوسط إلى أحد طرفى الإفراط .

وفى « أوديبوس » لا يسقط البطل لأنه قتل أباه -- وليس لهذا الحادث أهميته عند سوفوكليس ولهذا أخرجه من خرافة المسرحية -- بل إنه بعد أن قتل أباه جاءه الجزاء الفورى ، فقد اعتلى عرش طيبة لأنه هو العادل الذى أوقع بلايوس جزاءاً عادلاً على أنه فى محاولة إفلاته من النبوءة ألقى بروح إنسان إلى العراء -- ليس هذا جرماً فى حق الآلهة بقدر ما هو جرم فى حق الإنسان -- الإنسان الذى حددت ماهيته فلسفة العصر بأنه مقياس كل شىء . ومرة أخرى سنرى فى أنتيجونا أن ثورتها لم تكن من أجل غضب الآلهة بقدر ما كانت من أجل إهدار قيمة الإنسان حين يلقى لجياع الطير والكلاب .

أقول لم يسقط أوديبوس لأنه قتل أباه ، بل نال جائزة -- هى عرش طيبة كحاكم لا كملك ورث العرش ، لأنه لا فضل ولا تميز للملك الذى يرث عرشاً ، ولكنه ناله لتميزه وذكائه كإنسان ، ذلك الإنسان الذى قدس قيمة سوفوكليس فى أنتيجونا . غير أن ذكاء الإنسان وافتتانه لا يطيعان أمله دائماً ، فهما إن أعاناه على إدراك الخير فقد توقعانه فى الشر ، ولقد سقط أوديب لأن ذكاءه خانه حين أفرط بتعاليه فى تقدير نفسه .

ومنذ السطور الأولى فى المسرحية يقول قائد الكورس لأوديب : لم نأت إليك كإله لتخلصنا من البلاء وإنما جئناك على أنك الأول بين الرجال ، والكورس هو شعب طيبة ، لا يتلمس ذلك العون من الآلهة لأن الضراعة لا تعود بشيء ، ولكنه يلتمسه من الإنسان المخلص . ولكن أوديب لا ينتبه إلى ذلك . والطاعون ليس سببه أن آثماً فى حق الآلهة مطلق السراح فما ذنب الشعب فى ذلك ، وإنما سببه أن ذلك الشعب لم يحكم العقل وترك حكم المدينة لمن يلق به الحظ أمامه . وها هو قد تغير ، لم يعد هو الإنسان الذكى . بل أصبح المغرور المدعى . وكأن الكورس قد أدرك سقوطه . أو أراد أن يحذره فى إشارة سوفوكليس الذكية التى صاغها فى تلك التورية حتى لا يكشف عن دعوته الأخلاقية فى المسرحية على نحو مباشر . حين يقول له -- الكورس -- : « لقد أنقذتنا فيما قبل . فكن اليوم معادلاً لذلك الإنسان الذى كنته يومذاك » . فالأول إنسان ذكى والثانى إله مغرور . ولكن أوديب يقول للكورس : « إن ما تصلون من أجله ستنالونه إن استمعتم إلىّ وأطعتم أوامرى » .

وعندما يعرف أوديب الحقيقة ويأتى بعد التعرف تحوله ويستوعب الدرس نكتشف نحن خطأ هائلاً فى الدراسات النقدية التى تناولت المسرحية ، خاصة دراسة العلامة نوكس التى أشرت إليها . هذا الخطأ كامن فى المعادلة التى وضعها على هذا النحو : هناك اثنان أوديب الأول

هو الماثل أمامنا أوديب الذكى المخلص المنقذ ، وأوديب السابق القاتل المدنس أما المعادلة الصحيحة فهى : إن هناك أوديبين ، الأول الماثل أمامنا وهو ليس الذكى المخلص بل الأحمق المغرور ، وأوديب السابق ، ليس المدنس سبب البلاء ، بل الإنسان العاقل الذكى الذى حل اللغز وأنقذ المدينة . لأنه عندما ينطبق الأول على الثانى تأتى محصلة معادلة الأستاذ نوكس خاطئة ، إذ كيف حين يرتد المنقذ المخلص إلى أصله الآثم المذنب يصير إلها ؟ أما المعادلة الصحيحة فهى : إن أوديب المغرور حين يعى الدرس ويرتد إلى مكانه ، الإنسان : الذكى لا يغتر بذكائه يصبح معادلاً فى حكمته للآلهة .

وإذن فإن ما يقوله سوفوكليس هو أن لايوس أخطأ فى البداية حين استسلم لهواجس النبوءة ، وألحق الأذى بروح إنسانية ولهذا فموته حق جائزته عرش طيبة .

وأوديب حين أفرط تجاوز حدود الإنسان السوى سقط وحين ارتد إلى صوابه أفلح .

والطاعون حين زال عن المدينة لم ترفعه عنها الآلهة وإنما دراه عنها أوديب الإنسان حين نفى من المدينة أوديب المغرور الطاغية .

وإذن فالهامارتيا ليست فى حق الآلهة بل فى حق الإنسان .

والدمار لا يأتى من الآلهة بل يلحقه الإنسان المعتدل بأوديب المغرور وعندئذ يصبح أوديب بحق — بحكمته — هو الإله الذى أراده بغروره ،

والإله هنا هو العقل الحكيم الذى يحكم البصيرة لا البصر.

ومرة أخرى الإنسان هو المحور وهو مقياس كل شىء. والإله وهم لا وجود له لا ينفع ولا يضر.

ولكن هل كان بوسع سوفوكليس أن يقول هذا إلا من خلال فن رفيع، يمد كلمته ويحفظ عليه حياته؟

يوريبيديس ومأساة ميديا

قدم يوريبيديس ميديا عام ٤٣١ ق . م . وكانت هى المسرحية الأولى من رباعية تضم معها « فيلوكتيتيس » و « ديكتوس » و « النساء وقت الحصاد » وقد نالت يومها الجائزة الثالثة ، فى حين فاز يوفوربون بن أيسخيلوس بالجائزة الأولى ، ولكن ميديا سرعان ما أخذت مكانتها كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان فى التراجيديا اليونانية ، فإن دلنا هذا على شىء فإنما يدلنا على أن نتريث ونتأمل أولاً قبل الحكم على المسرحية .

ويسترعى البناء الدرامى لهذه المسرحية الانتباه بشكل واضح . فعند سوفوكليس كان التحام الإرادات والعواطف المتضاربة وما ينطوى عليه هذا الالتحام من صراع ، يأتى من مواجهة شخص آخر ، أما فى هذه المسرحية يتم هذا الالتحام ويشب الصراع على أشده داخل صدر شخص واحد ، ولو كان سوفوكليس هو مؤلف هذه المسرحية لصور لنا ياسون بشكل آخر ، فجعل الحق فى جانبه وجعل حججه أقوى من حجج ميديا ، وجعله أكثر استدراراً لتعاطفنا معه ، ولا تصرفت الحبكة والتعقيدات عنده إلى الموضوع دون الشخصيات . ولكننا مع يوريبيديس نقع على مادة تفيض بالعنصر المأسوى عندما نجد أن الروح

الإنسانية قد انشقت على نفسها ووقعت نهباً لصراع عنيف يدور بينها وبين نفسها . فأخطاء ميديا وحنقها المتأجج وتدبيرها خطة الانتقام لا تتسلط خلال العمل فحسب وإنما هى وحدها المسرحية كلها من أول كلمة حتى آخر كلمة . وهنا يقدم لنا شخصية مأساوية من داخلها ويتركها تقدم نفسها بنفسها فى المأساة ولم يقدمها من خارجها بأن يترك الشخصيات الأخرى تحدد ملامحها كألكستس ، وهى لهذا السبب تحقق انطلاقة جديدة فى تكنيك التراجيديا (خاصة فى توظيف الكورس) وترسم البداية لمرحلة خطيرة فى فكر يوريبيديس العقلانى ، فإن تلميذ السفسطائيين النجيب الذى استوعب كل تقاليد عصره ، والذى شحذت ذهنه مجادلات أساتذته العظام وزودته أساليب المنطق والقياس بطاقات فكرية هائلة وبقدرة فائقة على التجديد والابتكار ، لم يكن ليرضى بما ورث من تقاليد عصره فتحول إلى ثورة على هذه التقاليد . وإن قارئ ميديا اليوم ليستطيع – فى يسر – أن يتخيل ما أحسه جمهور النظارة إزاء هذه المسرحية ، فإن هذا الجمهور قد انتقل تذوقه للمأساة من مسرح أيسخيلوس إلى مسرح سوفوكليس فى سهولة – على الرغم من تباين هذا عن ذاك – لم يدرك معها أنه قد انتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، فلم يصدمه ما استحدثه سوفوكليس من تجديدات على المسرحية . ووضح لنا أرسطو فيما بعد شروطاً ومواصفات لعناصر التراجيديا : للبطل المأساوى والحدث والموضوع والصراع والذروة

والتطهير والمدخل والخاتمة وغيرها ، ولا شك أن أرسطو قد خلص إلى هذه المواصفات من دراسة لأحكام النقاد الذين عاصروا المأساة فى فترة ازدهارها ومن شروح المعلقين على نصوص المسرحيات ، وهم قد تأثروا إلى حد بعيد بذوق الجمهور وأحكامه على العروض التى شاهدها . وتتفق مع هذه المواصفات والشروط التى وضعها أرسطو جميعاً فى عناصر التراجيديا عند سوفوكليس ، أما فن يوربيديس فقد كان يمضى على نحو آخر ، فهو الوريث لمن سبقوه وهو الثورة على ما ورث . يستطيع قارئ ميديا الحديث بعد أن يتعرف على ذوق الجمهور تجاه المأساة من خلال أحكام أرسطو ودراسة مسرح سوفوكليس أن يتصور الإحساس الذى طبعته هذه المسرحية فيما يتعلق بتكنيكها ومضمونها .

هل يمكننا أن نقول إن « ميديا » مأساة تقليدية ، بمعنى أنها قد استكملت المواصفات التقليدية التى حددها أرسطو ؟

البطل المأساوى كما يحدده أرسطو ، إنسان لا يفترق عنا كثيراً ، لأنه لو لم يكن كذلك لما أحسسنا نحوه بخوف على مصيره أو شفقة من أجله إلا بقدر ، وهو ليس قديساً متسامياً يتحقق انكساره وسقوطه لأبسط المعاصى وهو أيضاً ليس بشيطان خالص نرى فى سقوطه نوعاً من الردع ، إنما هو وسط بين هذين ، يميل إلى جانب الخير أكثر مما يميل إلى جانب الشر ، ويفنى بسبب سقطة ، « همارتيا » من أى نوع .

فهل كانت ميديا نموذجا لهذا البطل الأرسطوطالى ؟ منذ البداية تظهر

ميديا وكلها عزم على انتقام بشع ، لا نرى بداخلها شرا يقهر الخير أو خيراً يكابد الشر فيتملكنا الخوف على مصيرها ، بل قد ترتاح نفوسنا حين يخطر ببالنا أن نهاية ذلك الشيطان الآثم لن تكون أسعد حظا من نهاية أى من أبطال المآسى الأخرى ويزكى يوريبيديس فى نفوسنا ذلك الإحساس بالحاجة على إبراز ماضيها المتخم بجرائم القتل والخيانة ، قتل الأخ وخيانة الأب والوطن ، ثم بإفاضته فى وصف موت ضحاياها الجدد بعد ذلك ، كريون وجلوكى ، وكأنهما -- من خلال المبالغة فى الوصف -- ماثلان على المسرح ، ثم بصوت طفلين بريئين يذبحان بيد أمهما . . . وهذا على الرغم من أن ميديا فى حياتها الحقيقية -- من خلال ما نعرفه عنها من الأسطورة -- ربما لم تكن شيطاناً خالصاً ، لأنها بلا شك كانت أما تحب صغيرتها وزوجها محبة ومحبوبا معاً ، يحمل لها أهل كورنثا كل حب ، وكان بوسع يوريبيديس أن يصورها امرأة طيبة تتحول إلى وحش مفزع بسبب ما تلاقيه من إهانات ، لكن يوريبيديس قد عمد إلى أن يجعل منها ذلك الشيطان الخالص قاطعاً بهذا التطرف أية صلة يمكن أن تكون بين هذه البطلة وبين البطل الأرسطى ، فماذا كان مرماه من ذلك ؟

فى إلكترا سوفوكليس ، أو غيرها من مسرحياته ، يدور الصراع ويحتدم داخل الفرد ، موقف أورستيس مثلاً فى حيرته بين واجب الولاء لأبيه وبين حبه لأمه ، الأول يدفعه إلى قتلها والثانى يشده عن ذلك ،

ولهذا يحتاج البطل دائماً إلى صوت خارجى ينطق بموقف أحد قطبى الصراع داخل البطل ، ويحتاج إلى أن يكون ذلك الصوت قويًّا كقوته هو ، فأسمينا مثلاً بصمتها وسلبيتها تمثل صوتاً تعادل به فى القوة صوت أنتيجونا الثائرة الهائجة ، وخروسوثيميس بتراجعها المستمر تمثل صوتًا تعادل به فى القوة صوت الكترا بإقدامها وثورتها المستمرين ، وما يحدث أمر غريب ، عند سوفوكليس الصراع يدور ويحتدم داخل صدر الفرد ولكن قطبيه يمثلان واضحين فى أكثر من شخص على المسرح ، ولهذا نسمع حجج الكترا فنقتنع بها ونتعاطف معها ، ثم نسمع حجج الأم كلوتيمنسترا فنقتنع بها أيضاً ونتعاطف معها . وكذلك فى « أنتيجونا » تتجه عواطفنا مع أنتيجونا تارة ومع كريون مرة أخرى ، ولهذا يلزم أن تكون شخصية كريون قوية كقوة أنتيجونا تماماً حتى يتحقق ذلك التعادل الذى لا يرجح كفة على كفة ، ويظل الصراع مشدوداً بين القطبين بما يحفظ للتوتر الدرامى فى نفس الملتقى حدته وتواتره .

وفى ميديا يوريبيديس الأمر غريب . ليس هناك صراع بينها وبين طرف آخر ، أى ليس هناك صراع داخلى أو خارجى فكل شىء محسوم ومحدد مع بداية المسرحية وبالتالى فالشخصيات المقابلة لميديا شخصيات ضعيفة عن عمد كياسون الذى لا نرى فيه إلا كل ما هو وضيع وحقير ، ومثل كريون الانتهازى النفعى والكورس الذى سحب نفسه من كل شىء . يحدث كل هذا بوعى شديد من يوريبديس . الصراع فعل

خارجى وتجسيده يأتى من الداخل ، والتوتر الدرامى لا يأتى من التشاد بين قطبى الصراع وإنما يزداد مع كل خطوة جديدة من مراحل الفعل تقترب به من النهاية المحددة منذ البداية ، والفعل فى ميديا هو الانتقام ، نفزع حين نعرف احتماله من حديث المربية ، ثم يزداد فزعنا عندما تعلنه ميديا صراحة ، ثم يزداد الفزع عندما تبدأ فى تنفيذ وعيدها ، حين ترسل بالهدية المميتة ، وحين تأتى الأنباء بموت كريون وجلوكى ، وحين تهم بقتل الطفلين . . وهكذا ، وفى هذا خروج كبير على مواصفات أرسطو ، فإلى أى شىء كان يوريبيديس يرمى بهذا ؟

وقال أرسطو أيضاً بأن الكورس يجب أن يشارك فى الحدث كما عند يوريبديس ، وفى هذه المسرحية تذبح ميديا ولديها فى حين لا يتحرك الكورس. كل ما تفعله نساء كورنثا (الخمسة عشرة) هو التداول فيما إذا كان ينبغى أن يتدخلن . وأكثر من هذا الموقف غرابة موقف الكورس قبل هذا عقب سماعه قرار ميديا الأخير بأن تقتل الصغيرين وقبل سماع ما حدث لجلوكى والملك مباشرة . إننا لو تذكرنا مدى ما كان يحدثه سوفوكليس فى مثل هذه الحالات – نكاد نصدم عندما نجد أن يوربيديس يمضى فى دراسته عن مزايا العقم وعدم الإنجاب وتشغله الكتابة – فى نفس وزن الأنابيستوس – عن هذه الفكرة التى طرح ملامحها فى حديثه السابق على لسان ميديا ليتمه على لسان الكورس ، وكأن هذه الفكرة بلغت من الأهمية قدراً جعل الجوقة لا تتنبه إلى خطورة

القرار الذى اتخذته ميديا بقتل ولديْها ، ولا يعنيها التعليق على هذا القرار -- على أهميته الحاسمة فى تطوير الحدث -- بقدر ما يشغلها استكمال الحديث عن الأحزان التى يخلفها موت الأبناء .

ويحدد أرسطو الأسباب التى تنتهى بالبطل المأساوى إلى الدمار أو الفاجعة « توفثارتيكون » فيضع فى أولها سفك دم أحد الأقارب مع معرفة الجانى أن ضحيته يحمل نفس دمه ، فهذه « معصية -- ميارون » ومسرحية ميديا زاخرة بالكثير منها ، ومع ذلك لا تنتهى المسرحية بفاجعة تدمر هذه البطلة بما يستدر الشفقة من جانبنا عليها .

وعندما يدخل الرسول ليصف موت جلوكى وكريون يضع يوربيدس هذا الوصف فى أسلوب بالغ الرعب والفظاعة لا نجد له مثيلاً فى التراجيديا اليونانية كلها .

ولقد شهد الناس فى المسرح اليونانى -- من قبل ميديا -- مشاهد بالغة الرعب تمثلوها من خلال الوصف أو قدمت لهم صراحة على المسرح : أوديبوس يفقأ عينيه ، وكلوتيمنسترا يذبحها ابنها ، ولكن ارتياعهم لهذه المشاهد الأخيرة كانت تحتويها عاطفة أشمل هى الشفقة من أجل مصير البطل ، تلك الشفقة التى تؤدى فى النهاية إلى التطهير « كثارسيس » فأين هنا فى ميديا تلك الشفقة المأساوية ؟ . . لا شك أن نهاية ميديا ليست هى موضوع هذه الشفقة ، فهى لم يصبها أذى ، وإننا لنحزن لموت فتاة بريئة (جلوكى العروس) ولموت أبيها لا لشىء إلا لإحساسنا بأن نوعاً من

الظلم قد وقع على ضحيتين من الأبرياء ، ولكننا لا نشفق عليهما كضحيتين لسقطة (همارتيا) ارتكباها فقادتهما تبعاتها إلى هذه النهاية ، ولا نشفق عليها لاعوجاج فى الشخصية أو لأن قانوناً صارماً للحياة قادهما إلى هذا الدرب ، وكذلك الحال مع الصغيرين البريئين ، وإنما دفعنا إلى استثارة هذا الحزن جنون ميديا ، ولهذا يظل تفكيرنا فى دورته فى فلك ميديا حتى خلال هذه المشاهد الوثيقة الصلة بدراما الغير.

هل كان من الضرورى إذن أن تتطور الأحداث فى المسرحية وفقاً للقانون الدرامى فى مبدأ الضرورة والاحتمال « توايكوس إى أنا نكابون » إلى أن تنتهى برجم ميديا أمام الناس أجمعين ؟ . . لسوف تتحول المأساة حينذاك إلى مليودراما فارغة سخيفة عن قصة جريمة وعقاب وتبقى المسرحية قاصرة عن تطهير النفوس من الخوف والشفقة بالخوف والشفقة .

وحيثما نظرنا فى مسرحية ميديا نجد خروجاً بيناً على مواصفات أرسطو وتبايناً جوهريًّا مع أسلوب سوفوكليس وكلما ترك يوربيديس عبقريته تعمل فى معالجة العنصر المأساوى فى المسرحية كلما زادت الشقة بين فنه وفن رفيقه إلى أن نصل إلى مسرحية « الطروادات » حيث لا نجد حادثة واحدة هى النتيجة « الضرورية أو المحتملة » للحادثة السابقة على الإطلاق ، والاهتمام بالشخصيات ضئيل والكورس لا يعى شيئاً عن الأحداث الجارية ومع ذلك فهى مأساة رائعة ، لابد إذن أن منهج

يوريبديس كان معجزاً ولنحاول أن نتفهم أين أسرار الإعجاز فيه هنا فى ميديا .

منذ البداية تبدو ميديا شخصاً مأساويًّا ، ولكنها ليست بطلاً مأساويًّا أو شخصية مأساوية أرسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم لا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب فى هذه الطبيعة الدرامية ، ولا تدع لنا المسرحية لحظة نبحث فيها عن بعض الفضائل الممكنة فى شخص ميديا ، فمنذ بداية المسرحية نعرف أنها شيطان أثيم ، خانت أباها وقتلت أخاه فى كولخيس ، وقتلت بلياس فى أيولكس ، وها هى ذى تدبر مقتل العروس والملك وياسون والطفلين فى كورنثا ، هما أيضاً ولداها — هذا من سوء الحظ ولكنه لن يرجعها عن عزمها ، والصراع الذى يتنازعها مع عاطفة الأمومة لا يوحى بجانب خير يصارع الشر فى نفس هذه الأم بقدر ما يبرز طبيعة العمل الذى هى بصدده ، هو صراع مسرحى أكثر منه إقناع وتحليل سيكلوجى ، وحجتها أنها لن تطيق أن ترى الأعداء يضحكون عليها ، ومأساة هذه المرأة أن عواطفها أرجح فى القوة من تدابير عقلها (١٠٧٩) . وقد صورت هذه العواطف على درجة من البأس والقوة جعلت كل ما ينطق به لسانها وكل قراراتها تنبثق عن طبيعتها القوية المتسلطة وهذا يجعل منها شخصية مأساوية بالمفهوم المتعارف عليه لهذا الاصطلاح ، لأنها تصل إلى حد الإفراط فى كل

شيء : شديدة البأس شديدة البساطة أيضاً ، والأحداث كلها والمواقف مكرسة لإثارة عواطفها وحمل تلك العواطف إلى ذروة الإفراط ، وبرغم ذلك لا تتحول المسرحية إلى ميلودراما ، لأن ميديا — إلى جانب هذا الإفراط فى عواطفها حقيقية ، وشخصيتها وانفعالاتها تطبع فى نفوسنا ما هو أبلغ من الإثارة التى تخلفها قصة عنيفة ، هى مأساوية ولكن على نحو مغاير .

يتمثل العنصر المأساوى عند سوفوكليس فى أن قوى الضعف تقهر أسباب القوة ، أما العنصر المأساوى فى ميديا فيتمثل فى أنها شخصية يجب أن تباد من الوجود توا ، فقد قدر عليها أن تظل مصدراً لعذابها وعذاب الآخرين ، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل إلا تاركة خلفها الدمار — وهذا وحده يجيب على تساؤلنا لماذا تموت جلوكى البريئة ولماذا يموت الملك ، ويموت الطفلان . إنها تقاسى ما فى ذلك شك ، وهذا جانب له أهميته وضرورته فى الدراما ولكنه ليس هو العنصر المأساوى وإنما يتمثل هذا العنصر فى أن هذه المرأة تغلب العاطفة عندها العقل وبهذا تتحول أداة للدمار يجب أن تباد ، ولقد دمرت حياة جلوكى وكريون والطفلين ، وقضت على ياسون وعلى سلامتها وأمنها ولكنها لم تضع نهاية لحياتها ، هى باختصار أداة لتدمير المجتمع المحيط بها .

ومن هنا كان على يوربيديس : إما أن يصف موت جلوكى على هذه البشاعة والفظاعة ، وإما أن يفسد موضوعه ، لأن ما تعانيه ضحايا ميديا

جزء من المأساة لا يقل فى أهميته وشدة ارتباطه بالعنصر المأساوى عن معاناة ميديا نفسها إن لم يكن أكثر أهمية ، وهنا نقطة خلاف جوهرية بين سوفوكليس ويوربيديس ، لأن الحدث عند سوفوكليس يصل ذروته المأساوية بدمار البطل - ولهذا يمنع المنطق وصف هذا الدمار لأن الوصف يؤدى إلى تميع الأثر النفسى للحديث ، وقد يفنى - فى أثر البطل - عدد آخر من الشخصيات كموت هايمون ويوربديكى فى مسرحية أنتيجونا ، غير أن موت هذه الشخصيات يؤصل الأثر فحسب ويعمق التطهير فى النفوس بعد نهاية البطل ، وعلى خلاف ذلك عند يوربيديس لا نصل الذروة ولا يأتى التطهير عندما نعلم أنها والآخرين كانوا ضحايا لقوة غاشمة ، وميديا هى أقصى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة الغاشمة . ولا يسألنا يوربيديس أن نتعاطف مع هذه البطلة عندما نتنبأ بمصير ينتظرها مثلما يستجدى منا سوفوكليس أن نتعاطف مع بطله أوديبوس مثلاً وإنما يطلب إلينا أن نفهم أن ياسون وميديا أنماط لها وجودها - إن لم يكن فى الواقع ففى الشعر ، وأن نحس بالفزع عندما نسمع عن الدمار الذى تحثها عاطفتها إليه ، وتدفعها دفعاً ، وأن نحس بالعطف على أولئك الذين سيسقطون ضحاياها ونشعر بسيل مأساوى عندما نجد أن هؤلاء الضحايا قد سقطوا بسبب قوة غاشمة ومن ثم نحس بالشفقة والرثاء لميديا المتوحشة عندما ننظر إليها من نفس هذه الزاوية الموضوعية التى رآها من خلالها يوريبديس .

ونستطيع أن نقارن كل هذا بنظرية الهمارتيا عند أرسطو ، سنجد أن يوربيديس كان – كأستاذه أناكساجوراس عقلانيا يعتقد أن العقل « نوس » وليس العقيدة أو الدستور هو الذى يوجه الحياة ، وكان يرى أنه إلى جانب العقل هناك العواطف غير العاقلة ، وهى ضرورية ولكنها كثيراً ماتطيش فتجلب المصائب والدمار ، وعندما تنطلق عاطفة فتخرج عن حدودها يتحتم العقاب ، وقد يقع هذا العقاب على المذنب وحده وقد يطوى معه الكثيرين غيره من المحيطين به . وفى إطار هذا الفهم لدراما الإنسان تتقمص الهمارتيا فرداً أو اثنين يصبحان هما – (ميديا وياسون) – الهمارتيا نفسها بسبب جنوح عواطفهما إلى الإفراط ، وتقع تبعة هذه الهمارتيا أو الخطيئة على الجميع ، وقد تصيب المخطئين أنفسهم وقد لا تصيب لأن ميديا إذا كانت قد حملت نصيبها من الآلام فإن مينلاوس وأورستبس فى «أندروماخى» قد خرجا سالمين .

والفارق العظيم بين يوربيديس وسوفوكليس هو أن الأخير قد عاد بالفرد إلى مركز الدراما فكشف فيه وحده ما وزعه يوربيديس على الجماعة ، فعند سوفوكليس البطل هو المثل للإنسان فيه القوة والضعف ، وهو الذى يدفع ثمن ضعفه ، ومن هنا يحقق مسرح سوفوكليس أعظم المزايا التى أشاد بها أرسطو ، ولأن يوربيديس قد وزع المأساة على الجماعة دون أن يحصرها فى الفرد فقد أصبح فى غنى عن هذه المزايا الأرسطوطالية .

وميديا هنا تشبه هيكوبا تماماً – وإن بدا غريباً أن نقارن ميديا بإيجابيتها بهيكوبا بسلبيتها واستسلامها – مع ذلك فهما متشابهتان فى أن كلاهما كانت ضحية لقوة غاشمة طحنتها ، هيكوبا كانت ضحية لقوة خارجية أما ميديا فكانت ضحية أيضاً لقوة غاشمة هى مزاج ميديا نفسها وطبيعتها ، هكذا تنشق الروح الإنسانية على نفسها نصفين الأول يذمر الثانى ويفنيه ويدمر معه من يحيطون به ، وهنا تكون ميديا هى اللعنة والضحية معاً ، هى القاتل والمقتول . . .

أوليس مافعلته ميديا كان نوعاً من الانتحار؟ وما يأسرنا من نصفى ميديا هو النصف المقتول أكثر من النصف القاتل ، لهذا ينبغى أن ننظر إلى ميديا على أنها ضحية مأساوية أكثر منها وسيطا مأساويا ، أو على أنها شخصًا مأساويًا لاشخصية مأسوية .

ولاتسلم نهاية « ميديا » أيضًا من الخروج على مواصفات أرسطو والاختلاف عن النهاية فى مسرح سوفوكليس بقول أرسطو عن نهاية المسرحية : (ترجمة د . عبد الرحمن بدوى) « ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها (وتمهد لها أحداث القصة) لامن تدخل إلهى كما هو الشأن فى مسرحية ميديا . وليس هذا الاعتراض مسددًا إلى إله من الآلهة ، ففى مسرحية فيلوكتيتيس يظهر هيراكليس لكن ظهوره جاء بعد مقدمات مهدت بها المسرحية لهذا الظهور ، أما فى ميديا فلم يكن ثمة مايمهد لظهور عربة

مجنحة ، فلماذا لجأ يوربيدس إلى هذه الحيلة ؟

قد يقال إن ميديا سيدة أجنبية ولها من فنون السحر ماتجهله نساء كورنثا المحيطات بها ، وظهور العربة أمر طبيعي بالنسبة لهذه المرأة ، غير أننا إذا دققنا النظر فى المشهد الأخير سنجد أن ظهور العربة ملائم جدا من وجهة نظر دراما الإنسان كما فهمها يوربيديس فلقد أقدمت ميديا على جرائم ارتاعت لها أفئدة نساء كورنثا ، وبعد أن قلن « لسوف يتوج الشرف جبين المرأة » عندما رأين المرأة — تمثلها ميديا — قد هبت لتدفع عن نفسها الأذى وترد الإساءة بمثلها ، يتوجهن الآن بهذا الدعاء (١٢٥١) « اشهدى أيتها الأرض وأنت ياإشعاع الشمس هليوس الوهاج ، انظرا إلى هذه المرأة المدمرة . . وأنت أيها النور ، يا سليل الآلهة ، شد وثاقها ، اطرد من البيت سفاكة الدماء . . روح الشر التى أيقظتها آلهة الانتقام . . » .

وعندما يدخل ياسون ويعلم بما حدث لابنيه يصيح فى وجه ميديا (١٣٢٧) كيف ستواجهين الشمس وتنظرين إلى الأرض بعد أن ارتكبت حماقتك وجرؤت على أفظع الآثام . . ولقد دنست جرائمها الأرض والشمس فماذا فعلا بهذه المخطئة . . ؟ لانعرف مافعلته الأرض بها ولكن إله الشمس أمد هذه المجرمة القاتلة بعربة تهرب عليها ، فماذا يعنى هذا ؟

هل يتنافى ذلك مع المنطق ؟ فى هيبوليتوس نرى أنه على الرغم من

أن العقل يجب أن يكون دائمًا هو رائدنا فإن الإلٓهة أفروديتا وأرتيميس قد خرجتا عن حدود كل عقل ، وياسون والكورس فى «ميديا» يعتقدون أن الآلهة يجب أن تكون أحكم من البشر ولكن الآلهة قد خيبت عقيدتهم وأثبتت أنها عاجزة عن إيقاف عمل الإنسان . لابد إذن أن هناك عقلاً قويًّا « نوس » يحكم الوجود -- كما يقول أناكساجوراس وإلى جانب هذا العقل هناك قوى أخرى نعيدها عبثًا . وظهور العربة فى النهاية ليست إلا لمحة مخيفة للدلالة على قوة لاتفهمها وليس لنا عليها من سلطان ، ولكننا نشارك فيها فحسب ، وليست هذه العربة من ناحية أخرى إلا رسمًا لعلامة استفهام كبرى : لماذا تساعد الآلهة المخطئين وسفاكى الدماء : وهذا التساؤل ولاشك ينطوى على تشكيك وعداء شديدين ليثولوجيا العصر ماكان يوربيديس لينجو من تبعته لولا أنه ببراعة قد فصل أفكاره ظاهريًّا عن الدين وألصقها بدراما الإنسانية .

نهاية ميديا إذن ليست تتويجًا لتطور منطقى للحدث يمضى داخل إطار مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما يقدمها يوربيديس -- عن عمد -- على أنها هى محصلة أفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآثمة أو الزوجة المنتقمة وإنما على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية ، أو بمعنى آخر كانت ميديا رمزًا لفكرة مأساوية -- ودعك مما يجرى على المسرح -- فى ذهن يوربيديس . فمع هذا العقلانى لاينبغى أن ننظر إلى المسرحية التى يجرى

تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقية وإنما هى القناع الذى تطل به علينا الفكرة المأساوية ، وينبغى أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجرى بين هذه الظلال ، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفى يوربيديس أفكاره وراءه لما فيها من خطورة تتهدد حياته ، وعندما نتأمل المسرحية التى هى داخل المسرحية ، وفى نطاق فهم ميديا على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية وقعت هى نفسها ضحية لها ، أى ميديا ضحية ميديا ، نستطيع أن نشعر بالتطهير الذى طالما فتشنا عنه ، نشعر به فى وصف الرسول لموت جلوكى الضحية البريئة لهذه القوة الغاشمة تمامًا كما نشعر به فى موت الولدين وفى ضياع ميديا نفسها .

لقد كان الكاتب القديم يعيش ظروفًا متناقضة كان الأثينى فى القرن الخامس ق . م -- العصر الذهبى اليونانى ينعم بالحرية ويشقى بالقهر فى آن واحد ، له الحرية كل الحرية فى أن يقول كل ماشاء لكن هناك سيفًا مسلطا فوق رقبته فى انتظار خطأ يسير يمس حساسية اليونانى تجاه ثيولوجيا عصره ، وقد ألقى ذلك فى طريقه بمشكلة صعبة ، إذ كيف ينتفع بما ينعم به من حرية فى التسامى بإبداعه وفكره ويحفظ لنفسه حياته فى نفس الوقت .

وقد يرى القارئ الحديث تناقضًا بين سذاجة الوضع الدينى اليونانى وسمو الفكر ، وبعض الدارسين قد حاولوا أن يحلوا المشكلة بأن يرددوا أن أيسخيلوس مثلاً كان تقيا ورعًا ويدللوا على ذلك باختيار مايخدم فكرتهم

متغاضين عن أى إشارة قد تشير إلى موقف معاد من ثيولوجيا العصر ، وغاب عنهم أن موقف المفكر القديم سواء أكان كاتبًا مسرحيًّا أو شاعرًا أو فنانًا ، كان هو موقف العداء والرفض لفكرة العصر عن الآلهة وإنما كان يغلب ذلك الموقف بالرموز ليحفظ لنفسه حياته ، وليس هذا التساؤل الذى تطرحه نهاية ميديا : لماذا تساعد الآلهة سفاكى الدماء : ؟ إلاَّ إشارة لذلك الموقف ، وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن نحل ذلك التناقض المزعوم ، فقط علينا أن نحاول قراءة جديدة فى ضوء هذه الفكرة وسنصل إلى نتائج مبهورة ودعك من الاستسلام لذوق الجمهور القديم الذى أعطى « ميديا » الجائزة الأخيرة لأن هذا النوع من الموضوعات لم يكن ليرضى جمهور المشاهدين ولكن أكثر ما كان يكدر صفو الرجل العادى من رواد المسرح فى عمل جديد تتفتق عبقرية الشاعر ، ليس هو الموضوع وإنما المعالجة ، ولقد تبين أن معالجة يوربيديس لهذا الموضوع كانت تمزق صفاء المشاهد وتلهب سخطه من ناحيتين .

أولاً : لأنها مفعمة بالألغاز مغرقة فى الغموض ، فهو لم يوزع شخصياته بين قسمين : أخيار وأشرار وإنما ترك الجانبين كل يعرض حجته ويتصدى للدفاع عنها باحثًا (يوربيديس) عن نشرته فى أن يترك المشاهد وقد اختفى وجهه خلف علامات التعجب والاستفهام ، وأبعد من ذلك من ناحية أخرى حاول يوربيديس أن يتعمق فى دراسته عن قرب وبإخلاص شديد لمتاهات الفكر ومساربه وهو أمر كان المشاهد

العادى يود لو باعد بين نفسه وبين التفكير فيه على الإطلاق ، فعندما كان على ياسون أن يدافع عن قضية خاسرة لم يكن أحد السادة ليهتم بما يقول ولكن يوربيديس قد أصر على مواصلة الحديث وهو يمنى نفسه بمتعة بالغة فى تقصى شعاب الفكر وفى استنفار مايثير الرجال حقا فى موقف ياسون ، وعندما تتكشف ميديا امرأة شريرة حمقاء فإن الإنسان العادى لايرى إلاّ أن هذه المرأة يجب أن تباد لا أن يستمع إليها ، ولكن يوربيدس كان تواقا إلى تعقب إحساسها بالظلم البالغ التعقيد إلى منابعه وكان مصرا أشد الإصرار على أن يفهم وأن يشرح أكثر من أن يدين أو يتهم ، وللرجل البسيط بعد ذلك العذر إن قال إن يوربيديس كان محبا ونصيرًا لأمثال هؤلاء الأوغاد وهؤلاء الشريرات الآثمات .

رقم الإيداع		١٩٨٠/٥٤٧٧
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٤١-١٥-٦	ISBN

١/٨٠/٨٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)